KWARTALNIK

MUZYCZNY

1948



LIPIEC-WRZESIEŃ

N·23

KWARTALNIK MUZYCZNY

ORGAN
SEKCJI MUZYKOLOGÓW
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

ROK VI

NR 23 LIPIEC—WRZESIEŃ 1948 R.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WARSZAWA—KRAKÓW

ADRESY

Redakcji:

Redaktor naczelny: Poznań, Wały Wazów 26
Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu Poznańskiego

Sekretariat Redakcji: Warszawa, ul. Rakowiecka 4
Departament Twórczości Ministerstwa Kultury i Sztuki

Administracji:

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Basztowa 23
Telefon: 55910, Telegraf: Pewuem, P. K. O. IV-745

Prenumerata roczna zł 1200. Pojedynczy zeszyt zł 300. Łączna prenumerata „Kwartalnika Muzycz." i „Ruchu Muzycznego" rocznie zł 1900

TREŚĆ ZESZYTU

str.

1. Prof. Dr Adolf Chybiński. Wacław z Szamotuł (ciąg dalszy) 7
2. Doc. Dr Ks. Hieronim Feicht. Ronda Fr. Chopina (c. d.) 23
3. Prof. Dr Konstanty Regamey. Źródła i tło kryzysu sztuki współczesnej 63
4. Dr Józef M. Chomiński. Studia nad twórczością K. Szymanowskiego. Część II: Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych (dokończenie) 102
5. Mgr Jan Prosnak. Z dziejów szkolnictwa muzycznego w Polsce. Część I: Nauczanie muzyki w okresie Komisji i Izby Edukacyjnej 158

Bibliografia: Bibliografia za lata 1942—1943 . . . 169

Sprawozdania:

a) Książki

1. Ludwik Bronarski: Études sur Chopin. T. I—II. Lozanna 1944—48 (Ks. H. Feicht) 177
2. Paul Egert: Chopin. Poczdam 1936 (A. Z. Liebhart) . . . 182
3. L. Mazel: F. Chopin. Moskwa—Leningrad 1947 (J. M. Chomiński) 185
4. W. L. Landowski: Histoire universelle de la musique moderne. Paryż 1947 (J. M. Chomiński) 187
5. Vladimir Jankélewitch: Maurice Ravel. Paryż 1939, (St. Jarociński) 189
6. Armand Machabey: Maurice Ravel. Paryż 1947 (St. Jarociński) 192

b) Zjazdy (Referaty z Moskwy i Pragi) str.

1. Akad. W. W. Asafiew: Drogi rozwoju współczesnej muzyki radzieckiej 196
2. Dr Antoni Sychra: Muzyka jako refleks i symbol 204
3. Doc. Dr Zofia Lissa: O społecznych funkcjach muzyki artystycznej i popularnej 212
4. Odezwa 223

Ankieta 226

PROF. UNIW. DR ADOLF CHYBIŃSKI (Poznań)

WACŁAW Z SZAMOTUŁ
(XVI w.)

(Ciąg dalszy)

II

W poprzednim rozdziale mieliśmy sposobność wskazać na szereg faktów, które dowodziły wielkiego uznania, jakim Wacława z Szamotuł otaczano już za życia. Humanistyczni pisarze, Orzechowski i Trzycieski, nie szczędzili tych wyrazów uznania, a także przyjaźni, o jakich mowa w ich okolicznościowych panegirykach. Późniejszy biograf Wacława, ks. Szymon Starowolski, przytacza w swej „Hekatontas" (1625) panegiryki dwóch poetów: Mikołaja Jaskrowickiego i Stanisława Stosławskiego, obydwóch z XVI wieku. Panegiryk Jaskrowickiego odnosi się do Wacława-muzyka, porównywanego przez poetę z Amfionem, mityczną postacią starożytnej Grecji, z Amfionem, który „donośnym swym śpiewem wzruszał niewzruszone skały i twarde kamienie"; Wacław zaś, „nowy Amfion", „zwykł wzruszać piersi najsłodszym głosem" (tj. utworami do śpiewu przeznaczonymi). Dwa ostatnie wiersze panegiryku:

„Dumque Samotulius profert syntagmata legum,
Mentis duritiem saevo Aquilone movet",

pozwalają domyśleć się, że Jaskrowicki mógł przypuszczać, że nasz kompozytor był również jurystą („syntagmata legum"). Była to myłka, która nie pozostała, jak się jeszcze przekonamy, bez następstw.

Stosławski wyraża się już jaśniej. W swym panegiryku zwraca się do dwóch Szamotulczyków: Wacława-muzyka i Grzegorza-jurysty, podnosząc ich talenty, zasługi i znaczenie w obranych przez nich dziedzinach, jednej artystycznej, drugiej naukowej.

Już same panegiryki czterech pisarzy wzgl. poetów, pisane na cześć kompozytora, dowodzą, że Wacław z Szamotuł był już za swego życia postacią znaną i otaczaną wielką zapewne czcią, a co najmniej wielkim uznaniem [1]).

Czy należał do kompozytorów popularnych?

W tytule krakowskiego druku z r. 1553, zawierającego jego Lamentacje i Eksklamacje, czytamy, że były to utwory „tempore quadragesimali in templis cantari solitae". Mam wrażenie, że tytuł tego druku jest niejasny i że słowa „cantari solitae" odnoszą się nie do utworu Wacława, lecz do melodii, na których się opiera ten utwór, a melodie te były istotnie śpiewane „in templis". Ale jeśli które jego dzieła musiały cieszyć się popularnością, to przede wszystkim pieśni religijne, śpiewane zarówno przez katolickie, jak i dysydenckie sfery, a pieśni te były łatwo osiągalne, ponieważ wydawano je w druku od lat pięćdziesiątych (dla użytku głównie domu i szkoły), jako małe luźne druki, potem również w kancjonałach.

Inne dzieła Wacława, a więc dwa motety „norymberskie" (z roku 1554 i 1564), zwłaszcza drugi motet, były dostępne z wydawnictw Berga i Neubera. I tak np. „Thesaurus" (1564) posiadała biblioteka kapeli dworskiej (według inwentarza z r. 1572 [2]). Wydawnictwo to można było w Krakowie w r. 1582 nabyć np. u bibliopoli Francuza Jana Thenaud'a [3]). Inne motety były rozpowszechniane w odpisach (np. „Nunc scio vere"). W kapeli dworskiej wykonywano zapewne nadal inne utwory Wacława, nie wydane, a znane nam już tylko z inwentarza kapeli z r. 1572. (Oczywiście kapela rorantystów ich nie wykonywała, ponieważ były pisane na chór mieszany, a kapela ta sopranami nie rozporządzała).

Poza Krakowem, poza Polską, kopiowano niekiedy zwłaszcza motet z r. 1564 („Thesaurus"). Dowodzi tego np. rkp. 852 Biblioteki Biskupiej w Ratysbonie [4]). Po roku 1572 kopiowano ten sam motet kilkakrotnie na Śląsku, jak dowodzą rkp. 2, 5 i 10 Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu; że istotnie go wykonywano, a nie tylko kopiowano, dowodzi choćby to, że motet ten zjawia się w jednym z tych rękopisów w transpozycji (dla wygody odnośnego chóru) [5]). Poza-

---

[1]) Panegiryki te znajdujemy przedrukowane w pracach Polińskiego, Surzyńskiego, Jachimeckiego, Przybylskiego i inn.

[2]) Wydany w całości w „Kwartalniku Muzycznym", Warszawa 1912, nr 3.

[3]) Tamże.

[4]) A. Chybiński: Motety Wacława z Szamotuł, „Przegląd Muzyczny". Poznań 1929, nr 3.

[5]) Tamże.

tem szereg bibliotek niemieckich i innych posiada obydwa wydawnictwa norymberskie z motetami Wacława; wydawnictwa te były przecież popularne [6]).

Wiek XVII przynosi pierwszą biografię Wacława z Szamotuł, napisaną przez ks. Szymona Starowolskiego w „Hekatontas" (Frankfurt 1625) [7]). Autor jej nie stał zdala od muzyki, był bowiem również autorem teoretycznego kompendium: „Musices practicae erotemata" (Kraków 1650). Polihistor Starowolski jednakże nie był ani dość krytycznym wobec źródeł ani dość ostrożnym przy ich korzystaniu. Już dawniej wykazano [8]), że w biografii Wacława-muzyka umieścił szereg wiadomości, które nie odnoszą się tylko do niego, lecz i do kilku innych Wacławów z Szamotuł: poety, prawnika i matematyka, działających w Krakowie w XVI wieku. A przecież podając w swym dziele panegiryk Stosławskiego ku czci Wacława (muzyka) i Grzegorza (jurysty) z Szamotuł, mógł Starowolski ominąć swą myłkę, która miała w XIX wieku swe następstwa. Jednakże i to, co w jego biografii odnosi się tylko do Wacława-muzyka, zawiera błędy (np. daty odnoszące się do wieku Wacława). Jedyną pozytywną wiadomością w biografii napisanej przez Starowolskiego jest wzmianka, że Wacław nie był zbyt długowiecznym. Nawet data śmierci Wacława, podana przez Starowolskiego, okazała się błędną, jak się przekonamy na końcu tej pracy. Wobec skomasowania danych, dotyczących aż czterech Wacławów z Szamotuł, trudno orzec, czy do Wacława-muzyka odnosi się np. uwaga Starowolskiego, że naszego kompozytora „prawie wszyscy współcześni w Polsce nie rozumieli", czy też, że dotyczy ona np. Wacława-poety lub Wacława-matematyka. Starowolski-retor nie szczędzi kompozytorowi panegirycznych pochwał na wzór poprzedników-panegirystów. Nie nazywa wprawdzie Wacława Amfionem, ale w ślad za Jaskrowickim twierdzi, że „przewyższał nawet syreny w przenikaniu piersi ludzkich słodkim śpiewem" (tj. swoją muzyką wokalną). Z wielkości Wacława jako kompozytora zdaje sobie sprawę Starowolski, nazywając go „takim i tak wielkim" („talis ac tantus"); co więcej, twierdzi, że do jego, tj. Starowolskiego czasów, „Polska podobnego kompozytora nie miała". (Widocznie Starowolski nie znał lub nie cenił wyżej dzieł Mikołaja Zieleńskiego,

[6]) Tamże.

[7]) Biografie te podają w oryginale lub przekładzie polskim, w całości lub częściowo, prace Polińskiego, Surzyńskiego, Jachimeckiego, Przybylskiego i inn.

[8]) A. Poliński: Dzieje muzyki polskiej w zarysie (1907).

ok. 1611). Nic więc dziwnego, że chcąc niejako zademonstrować wielkość Wacława-kompozytora, sięga zwyczajem barokowym wprawdzie nie do Orfeusza, jako miary wielkości, ale do największych lub conajmniej wielkich kompozytorów zachodnich: G. P. Palestriny, L. Viadany i P. Lappiego, dodając jednak małe zastrzeżenie, że wielkość ich byłby Wacław osiągnął, gdyby był dłużej żył („Quem si diutius stare superi permisissent"...[9]). Biografia napisana przez Starowolskiego — jakkolwiekbyśmy ją ocenili — posiada jednak znaczenie z innego jeszcze powodu. Napisał ją jeden z tych pisarzy, którzy reprezentowali „reakcję" antydysydencką. Czy, gdyby Wacław z Szamotuł należał jawnie do czołowych postaci polskiego dysydentyzmu i tem samem zwracał na siebie szczególną uwagę ogółu katolickiego, byłby mu jeden z przedstawicieli tej „reakcji" poświęcił tak obszerną (w porównaniu z innymi) biografię i w tak górnych tonach utrzymaną? Dowód, że utwory Wacława były popularne zarówno w katolickich jak i dysydenckich sferach.

Nie brak jeszcze jednego dowodu, że przynajmniej w pierwszej połowie XVII wieku dzieła Wacława z Szamotuł nie były zapomniane, jeśli chodzi o Kraków. W rękopisach Archiwum Kapituły Katedralnej udało mi się w latach dwudziestych odkryć manuskrypt zawierający m. in. 5—6-głosową mszę krakowskiego kompozytora (przedtem nie znanego) i rorantysty wawelskiego z lat trzydziestych do sześćdziesiątych XVII wieku, Jana Fabrycego z Żywca[10]). Z mszy tej zachowały się niestety tylko dwa głosy. Zapoznanie się bliższe z niemi wystarczyło, aby stwierdzić, że tematy tej mszy są najzupełniej identyczne z tematami motetu „In Te Domine speravi" Wacława z Szamotuł. Msza przeto J. Fabrycego jest tym typem mszy, który w muzykologii historycznej jest nazywany „missa parodia". Inne głosy (zaginione) wykazywałyby niewątpliwie, w jakim stopniu również technicznej i formalnej zależności od swego wzoru pozostawała msza Fabrycego.

Od pierwszej połowy XVII do XIX wieku nie znajdujemy żadnych dowodów kultu twórczości Wacława z Szamotuł. Jedynie tylko jego pieśni są wydawane w kancjonałach po r. 1600. W wawelskich rękopisach muzycznych nie znajdujemy żadnej kopii z XVII i XVIII

---

[9]) Dotychczasowe biografie Wacława z Szamotuł nie podkreślały warunkowości opinii Starowolskiego.

[10]) A. Chybiński: Jan Fabrycy z Żywca (XVII w.), „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa 1932, nr 16.

wieku, zawierającej utwór Wacława z Szamotuł. Przypuścić jedynie możemy, że w muzycznych sferach Wawelu, które w połowie XVIII wieku wykazywały dzięki działalności kapelmistrza X. Józefa Tad. Ben. Pękalskiego[11]) wzmożony kult klasycznej muzyki kościelnej a cappella (czego dowodzą o wiele liczniejsze niż XVII wieku kopie utworów polifonicznych z wieku XVI), było znane przynajmniej z tradycji wawelskich nazwisko Wacława z Szamotuł.

Około r. 1880 rozpoczyna się dopiero żywsze zainteresowanie Wacławem jako kompozytorem. Odbywa się to na razie w drodze przez literaturę. P r z y b o r o w s c y wydają od r. 1880 fascimilia wspomnianych już poprzednio (w I rozdziale tej pracy) luźnych druków z lat pięćdziesiątych XVI wieku, zawierających teksty poetów polskich (m. inn. M. Reya), do których muzykę stworzył Wacław z Szamotuł. Facsimilia te ukazują się w Warszawie, gdzie historyk muzyki polskiej, A. P o l i ń s k i, w następnym już roku umieszcza w „Echu Muzycznym" (nr 19) studium o Wacławie i jego kilka pieśni 4-głosowych. Wkrótce rozpoczyna w Poznaniu swą działalność wydawniczą ks. dr. J. S u r z y ń s k i. W „Muzyce Kościelnej" (1885, nr 1—2) wydaje pieśń 4-głosową „Dies est laetitiae", w I zeszycie „Monumenta Musices Sacrae in Polonia" (1885) motet „Ego sum pastor bonus" (z r. 1554). Mija dłuższy szereg lat, podczas których wydane poprzednio pieśni częściowo przedrukowują różne wydawnictwa (śpiewniki chóralne). Krążą też w odpisach różnych zrzeszeń śpiewackich, wykonywujących zwłaszcza pieśni Wacława. Poważniejsze koncerty, np. podczas zjazdów śpiewackich czy ogólnomuzycznych (we Lwowie w r. 1910), zawierają już i motet Wacława. Wreszcie w roku 1930 ukazuje się w Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej w Warszawie (zeszyt IX) drugi motet Wacława: „In Te Domine speravi", w wydaniu dr M. S z c z e p a ń s k i e j i dr H. O p i e ń s k i e g o. Przedruki wydanych już poprzednio utworów ukazują się w dalszym ciągu i w innych wydawnictwach (np. w „Cantica selecta musices sacrae in Polonia saeculi XVI et XVII" ks. dr G i e b u r o w s k i e g o, Poznań 1928). W popularnych wydawnictwach pieśni Wacława ukazują się również opracowania ich na chór męski (oryginały na chór mieszany), dokonane z mniejszą lub większą znajomością rzeczy. Do wydania pozostaje jeszcze kilka pieśni. Wszystkie zachowane utwory Wacława z Szamotuł ukażą się

---

[11]) A. C h y b i ń s k i: Nowe materiały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, Lwów 1925.

w zamierzonem Zbiorowym Wydaniu Dzieł Wacława z Szamotuł (Szamotuły).

Już przed r. 1880, w którym rozpoczyna się nieco żywsze zainteresowanie się życiem i twórczością Wacława z Szamotuł, znajdujemy w naszej literaturze krótsze lub dłuższe wzmianki dotyczące naszego kompozytora. Po I. Potockim („Pamiętnik Warszawski", 1818) wspominają o nim: Ł. Gołębiowski („Gry i zabawy", 1830), Wincenty Pol („Sześć prelekcji o muzyce kościelnej", Lwów 1865) i inni. Wśród nich odrębne miejsce zajmuje „Słownik muzyków polskich" W. Sowińskiego (franc. wydanie z r. 1857, polskie z r. 1874). Zarówno wymienieni, jak i późniejsi autorowie opierają się w swych biografiach Wacława na tym, co podał w „Hekatontas" (1625) Starowolski, podając zaczerpnięte z niego wiadomości albo także dodając swoje interpretacje. Bardziej krytycznie odnosi się do „tradycji" A. Poliński w swej pracy o Wacławie („Echo Muzyczne" 1881) i w „Dziejach muzyki polskiej" (1907), podając po raz pierwszy nowe materiały archiwalne, choć nie zawsze wykorzystane krytycznie. Materiały te w formie autentycznej i krytycznej wydał dr St. Tomkowicz w „Materiałach do historii stosunków kulturalnych w XVI wieku na dworze królewskim polskim" (Kraków 1915). W dojrzewającej badawczej literaturze muzykologicznej polskiej wzrasta konieczność bardziej jeszcze krytycznego odniesienia się do dotychczasowego materiału biograficznego, zwłaszcza odnośnie „Hekatontas" Starowolskiego; rozważana bywa ciągle jeszcze niepewna kwestia stosunku Wacława do dysydentyzmu polskiego w XVI wieku. Wyrazem tego są również prace autora niniejszej rozprawy: „Do biografii Wacława z Szamotuł" (w „Myśli Muzycznej", Katowice 1928 i w „Kwartalniku Muzycznym", Warszawa 1930), oraz niniejsza praca, która przynosi nowe szczegóły do biografii Wacława na podstawie odkryć prof. St. Kota (1939), o których mowa w pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy, i inn.

Dowodem uświadomionego, niemal entuzjastycznego kultu Wacława z Szamotuł i ustosunkowania się rodzinnego miasta do wielkiego kompozytora, jest praca H. Przybylskiego p. t. „Wacław z Szamotuł", wydana w r. 1935 w Szamotułach z poparciem zarządu miejskiego.

Twórczością Wacława z Szamotuł zajmowało się dotychczas kilku historyków muzyki polskiej. Ich prace zajmą nas w III rozdziale tej rozprawy. Jest w nich widoczna dążność do uzyskania

w drodze analiz o ile możności obiektywnego poglądu na styl, wartość i znaczenie dzieł Wacława.

Sugestia jednakże podanej wyżej panegirycznej, barokowej opinii Starowolskiego o wielkości Wacława, porównywanej z wielkością największych lub conajmniej wielkich kompozytorów XVI—XVII wieku (Palestriny, Viadany i Lappiego), nie przestała działać aż do najnowszych czasów, do ostatnich lat, skoro w wydanym w r. 1946 popularnym podręczniku historii muzyki polskiej [12]) czytamy: „Wielkim kompozytorom zachodnio-europejskim Wacław z Szamotuł nie tylko w niczym nie ustępuje, ale niejednego z nich przewyższa polotem śpiewnej melodii", i: „wszystkie dzieła, które Wacław z Szamotuł w ciągu swego krótkiego życia stworzył, stawiają go w równym rzędzie obok tych wielkich kompozytorów włoskich: Palestriny, Lappi'ego i Viadany".

Zauważyliśmy już w I rozdziale tej rozprawy, że niestety nie istnieją „w s z y s t k i e" dzieła, „które Wacław w ciągu swego krótkiego życia stworzył" i że ocena wartości i znaczenia jego twórczości mogła się dotychczas opierać tylko na trzech motetach i kilku pieśniach, będących tylko małą cząstką jego twórczego dorobku; wiele bowiem jego dzieł, i to właśnie największych, zaginęło prawdopodobnie bezpowrotnie. Zachowane zaś utwory nie upoważniają do wydawania jakiegokolwiek sądu sumarycznego, mogącego mimo dobrych intencji autorskich wprowadzić w błąd nieuświadomionego czytelnika, nie zawsze zdającego sobie sprawę choćby z tego, kim był największy kompozytor muzyki kościelnej w XVI wieku, genialny mistrz Palestrina, zwany wówczas „księciem muzyki kościelnej", a kim Wacław z Szamotuł, według opinii A. Trzycieskiego „książę muzyki polskiej".

III

Gdybyśmy posiadali w s z y s t k i e lub przynajmniej prawie wszystkie dzieła, jakie stworzył Wacław z Szamotuł w przeciągu lat okrągło dwudziestu, t. j. mniej więcej pomiędzy r. 1547 a 1568, przedstawienie jego twórczości mogłoby być ujęte w zwykłą formę, wynikającą z zastosowania środków badawczych, właściwych metodzie historii muzyki. Poznalibyśmy wówczas również r o z w ó j

[12]) R e i s s: Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska, Kraków 1946.

indywidualnego stylu kompozytora na tle ogólnej i na tle polskiej muzyki jego czasów, uzyskawszy przynajmniej w przybliżeniu chronologię jego twórczości z pomocą zachowanych dat i z pomocą środków krytyki stylu. W obecnym stanie zabytków po Wacławie chronologia ta jest dość problematyczna, skoro posiadamy prawie tylko daty wydania niektórych jego utworów, lecz nie daty ich powstania (z wyjątkiem dwóch dzieł — por. I rozdział tej pracy). Możemy n. p. tylko hipotetycznie uznać za prawdopodobne, że w latach późniejszych, t. j. po r. 1554 lub 1555, poświęcał się Wacław głównie tworzeniu pieśni religijnych, za czym przemawiałyby z jednej strony daty wydań tych pieśni (1556 i 1558), z drugiej zaś fakt przebywania w tych latach w sferach zapewne wyłącznie dysydenckich, które już choćby ze względów propagandowych popierały w pierwszym, choć może nie jedynym, rzędzie twórczość pieśniarską z tekstami nie-łacińskiemi. Motet bowiem Wacława z roku 1564 (data wydania!) jest najprawdopodobniej dziełem wcześniejszym (choć doskonalszym od motetu wydanego w r. 1554), wysłanym do Norymbergi na ręce tamtejszych nakładców równocześnie z pierwszym motetem.

W tym stanie rzeczy omówilibyśmy utwory Wacława w porządku chronologicznym ich wydania, poczynając od r. 1553, a kończąc na roku 1564 wzgl. 1558. Ściśle rzecz biorąc, utwory te mieszczą się w latach między r. 1551 (data powstania „Eksklamacji pasji“!) a r. 1564 (data wydania II motetu „norymberskiego“) wzgl. nawet r. 1558 (ostatnia data wydania pieśni Wacława, pieśni późniejszych, choć zapewne nie ostatnich). Do tego samego okresu (lata pięćdziesiąte!) zaliczyłem w I rozdziale tej pracy te zaginione dzieła Wacława, których tytuły znamy tylko z inwentarza krakowskiej kapeli królewskiej (dworskiej) z r. 1572.

Nie znamy zatem dzieł Wacława z dawniejszego, „pierwszego“ okresu jego twórczości, t. j. z lat mniej więcej *1547—1550*. Oczywiście tylko w drodze domysłu możemy uznać, że już w tym pierwszym okresie twórczości próbował Wacław swych sił w zakresie form, które znamy z jego drugiego okresu. Niewątpliwie motet „In te Domine speravi“, wydany w r. 1554, lecz napisany wcześniej, zanim wysłano go do Norymbergi, nie był pierwszym jego motetem. Kunsztowna i dojrzała jego faktura wskazuje już na to, że miał swych poprzedników. Można by nawet przyjąć, że po opracowaniach techniką motetową równonutowych „tenores“, jak to czynił

n. p. Sebastian z Felsztyna i inni, zarówno poprzednicy jak i następcy Wacława, przeszedł Wacław za wzorem Josquina des Prés i jego szkoły do tworzenia motetów bez równonutowego „cantus firmus". Nie wkroczymy zapewne w sferę fantastycznych hipotez, jeśli uznamy, że również 8-głosowa msza Wacława nie była jego pierwszą mszą. Musiała mieć swoje poprzedniczki o mniejszej ilości głosów, a mogły to być zwłaszcza msze 4-głosowe, liczące się zatem z lokalnymi możliwościami wykonawczymi, a tak licznie reprezentowane w twórczości zachodnich kompozytorów, posługujących się chętnie już 5- i 6-głosową polifonią, stosowaną przez Wacława w jego „Officjach". Uważam również za wykluczone, by Wacław tworzył 4-głosowe pieśni religijne dopiero około r. 1556, w którym ukazało się kilka jego pieśni. Nie możnaby wykluczyć, że pomiędzy anonimowo wydanymi już w latach czterdziestych, zwłaszcza od r. 1545 pieśniami, znajdują się i pieśni Wacława. Mógł kompozytor być krępowanym pewnymi względami w wyjawieniu swego nazwiska, zanim zaczął się posługiwać w wydaniach swych pieśni swym monogramem („V. S." lub „W. S."), aby później — np. w Kancjonale Brzeskim Zaręby (1558) — odsłonić swe imię i swe nazwisko.

Ale nie znamy również dzieł Wacława z „t r z e c i e g o", może najdojrzalszego okresu jego twórczości, obejmującego lata 1564 wzgl. *1558 aż do jego śmierci*, okresu, który dla pieśniarskiej twórczości Wacława byłby zapewne najbardziej znamiennym, co oczywiście wypowiadamy tylko w formie hipotezy.

W ten sposób zatem opieramy się w rozpatrywaniu dzieł Wacława jedynie na dziełach d r u g i e g o okresu jego twórczości, pochodzących z lat: *1550—1558* (1564). Wszelkie wobec tego sumaryczne, uogólniające sądy o twórczości Wacława z Szamotuł i jej rozwoju musiałyby być a priori fałszywe, jako n i e oparte na całokształcie jego twórczości, jego wszystkich dzieł z ich ustaloną chronologią. Ponieważ wszystkie zachowane jego dzieła datują się z jednego tylko okresu, t. j. z lat pięćdziesiątych, a ponadto nie wykazują żadnych wybitniejszych różnic stylistycznych (poza różnicami stylu form), przeto możemy je omówić według ich formalnych gatunków (motety i pieśni), wyodrębniając jednak dzieła zachowane fragmentarycznie, od dzieł zachowanych w całości. Ten rodzaj ujęcia pozwoli nam zachować nawet do pewnego stopnia chronologię wydań tych utworów.

A

Dzieła zachowane fragmentarycznie

I. EXCLAMATIONES PASSIONUM

„Eksklamacje pasji", które nazywać będziemy krótko „Pasjami", są najstarszym z zachowanych (pod nazwiskiem kompozytora) dzieł Wacława z Szamotuł. Powstały w roku *1551*, jak dowodzą daty, umieszczone na końcu każdej z trzech Pasji: „Craco. 26 Febr. 1551", „Crac. 10 Mart. 1551" i „W. S. Crac. 20 Mart. 1551" (w druku mylka: ostatnia data „1550" zamiast „1551"). Ostatnia Pasja powstała więc tuż przed W. Tygodniem r. 1551, w tym roku rozpoczynającym się w dwa dni po jej ukończeniu. Czy Wacław napisał swe Pasje na zamówienie kapeli dworskiej lub na zachętę jej kapelmistrza ks. Jana Wierzbkowskiego? — możliwość ta nie jest bynajmniej wykluczona, jeśli sobie przypomnimy, że Wacław już z urzędu, jako „compositor" tej kapeli, dostarczał utworów dla użytku tej kapeli. Kapela dworska składała się z rutynowanych śpiewaków obcych i polskich, nie wymagających nadmiernej ilości prób. Miano zresztą dość czasu dla starannego przygotowania. Pasje bowiem (podobnie jak Lamentacje, o których mowa później) były przeznaczone do wykonania w Wielką Środę, W. Czwartek i W. Piątek. Praca nad Pasjami zajęła kompozytorowi prawdopodobnie tylko jeden miesiąc, gdyż Pasje były pisane — jak prawie wszystkie ówczesne pasje — techniką prostą, homofoniczną lub homofonizującą. Niestety, możemy się tego tylko domyślać: Pasje bowiem Wacława (podobnie jak jego Lamentacje) zachowały się tylko fragmentarycznie jako książka głosu tenorowego, jak o tem była już mowa w I rozdziale tej pracy (egzemplarze w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu i w Państw. Bibliotece w Monachium).

Tworząc swe Pasje, nie posiadał Wacław z Szamotuł żadnych zapewne wzorów polskich. Nie wiemy, przynajmniej do dnia dzisiejszego, o istnieniu polskich Pasji wielogłosowych z przed roku 1550. W inwentarzu kapeli dworskiej z r. 1572 [1]) znajdujemy wprawdzie dwie pozycje: „Passiones na pargaminie opus 1" i „Passye 1", ale były to niewątpliwie zbiory pasyjnych melodii liturgicznych (chorałów), może nawet dawnych, „na pargaminie" pisanych; z nich mógł Wacław korzystać, przyjmując je jako materiał melodyczny

[1]) Inwentarz ten wydany in extenso w „Kwartalniku Muzycznym", 1912, I 3

dla swych Pasji. Ponieważ Wacław, wówczas jeszcze „adolescens", musiał przy tworzeniu swych Pasji oprzeć się o jakieś wzory tego rodzaju kompozycji, przeto mógł w braku wzorów polskich sięgnąć tylko do wzorów obcych.

Pasje, wydane przed r. 1550, nie były wcale liczne, ale niektóre z nich były dziełami wielkiej wartości artystycznej. Ukazało się do r. 1550 w druku zaledwie pięć zbiorków Pasji [2]): Pasja (sec. Matth.) francuskiego mistrza Cl. de Sermisy i anonimowe Pasje (sec. Joh.), wydane razem w „Passiones dominicae" P. Attaignanta, Paryż *1534;* Pasja (sec. Matth.) niderlandzkiego mistrza Jak. Obrechta (zm. 1505) i niemieckiego kompozytora J. Galliculusa (sec. Marc.), wydane w „Selectae Harmoniae" G. Rhawa, Wittenberga *1538;* Pasja (sec. Joh.) niemieckiego kompozytora Balt. Resinariusa w jego „Summa Passionis", G. Rhaw, Wittenberga *1544.* Teksty wymienionych Pasji, podobnie jak teksty Pasji Wacława, są łacińskie, liturgiczne. (Pasje niem. kompozytora J. Waltera z lat 1530 i 1552 mają teksty niemieckie, w Czechach wykonywane w przekładzie czeskim; nie wchodzą tu zatem w rachubę). Nie posiadamy żadnych, pośrednich czy bezpośrednich, dowodów na to, które z wymienionych wyżej druków mogły być Wacławowi znane. Porównania stylistyczne zatem są wykluczone choćby z tego powodu, że Pasje Wacława zachowały się tylko w postaci jednego głosu, tenorowego (trzy inne głosy zaginęły).

Z wymienionych Pasji najwybitniejszą była bezsprzecznie Pasja Jak. Obrechta (przedrukowywana jeszcze po r. 1550). A jednak istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że jeśli która z wydanych przed r. 1550 Pasji mogła służyć Wacławowi z Szamotuł za wzór, to mogła nią być wydana w r. 1534 bardzo wartościowa Pasja (sec. Matth.!) francuskiego mistrza Claudina de S e r m i s y. Z pośród wszystkich wydanych wówczas (i rękopiśmiennych) Pasji, ona jedna jest napisana „ad voces aequales" [3]), na chór męski (bez sopranów), podobnie jak Pasje Wacława, co już jest wyrażone w tytule jego publikacji. Czy powodem wyboru takiego zespołu chóralnego był tylko przykład Sermisy'ego, czy też może jeszcze i ten fakt, że wśród kapel wawelskich, kapela rorantystów była właśnie zespołem nie posiadającym sopranów, trudno byłoby na razie rozstrzygnąć. Mistrz Sermisy nie był w ówczesnym Krakowie wielkością

[2]) R. E i t n e r: Bibliographie der Musiksammelwerke, 1874.
[3]) O. K a d e: Die älteren Passionskompositionen, 1891—04.

2

nie znaną. Jego pieśni świeckie przepisywał w tabulaturę organową Jan z Lublina właśnie na podstawie wydawnictw tegoż samego P. Attaingnant'a z r. 1530 i 1531[4]). W późniejszych latach (po roku 1550) roratyści wawelscy dowodnie wykonywali jego msze pisane — jak wiele ówczesnych kościelnych dzieł francuskich — „ad voces aequales" (stąd długo, bo do XVIII wieku, trwająca ich popularność w programach kapeli rorantystów). Wzór natomiast, jakim mogła być Pasja Jak. Obrechta, nie wchodzi w rachubę z tego powodu, że pod względem stylistycznym Pasja ta, napisana na szereg lat przed r. 1505, mniej mogła interesować kompozytora, który oparł się o ideały III szkoły niederlandzkiej, Josquina des Prés.

Niewiele jeszcze niestety możemy dodać uwag o Pasjach Wacława, skoro nie zachowały się w całości. Możemy wskazać, że o ile kompozytorowie Pasji wydanych przed r. 1550 ograniczali się do opracowania tekstu jednego ewangelisty (zazwyczaj Mateusza lub Jana, w jednym tylko wypadku Marka), o tyle Wacław z Szamotuł opracował teksty ewangelii Mateusza, Marka i Łukasza. (Dopiero od r. 1552 pojawiają się Pasje niemieckie J. Walthera, uwzględniające teksty wszystkich czterech ewangielistów).

Cantus firmus w Pasjach Wacława znajduje się w zachowanym tenorze. Na jego podstawie trudno byłoby osądzić, jaką techniką polifoniczną posługiwał się Wacław w swych Pasjach. Tenor-cantus firmus zawiera nuty większej wartości (najmniejsza: minima), a ponadto jego melodyka posiada przeważnie charakter recytatywny n. p. wielokrotne powtarzanie tego samego tonu). To upoważnia nas do przypuszczenia, że i inne głosy musiały się stosować do tego rodzaju melodyki głosu głównego, jeśli nie stale, to przeważnie, wobec czego faktura polifoniczna Pasji Wacława z Szamotuł mogła być w zasadzie tylko homofoniczną, jakkolwiek może bez stałego stosowania techniki „nota contra notam". Przypuszczenie to nabiera tym bardziej cech prawdopodobieństwa, że wszystkie z przed r. 1550 pochodzące Pasje obcych mistrzów stosują taką właśnie metodę kompozycji, prawdopodobnie jedyną, jaką należało — ich zdaniem — stosować w dziele typu pasyjnego[5]).

Nie możemy też na podstawie jednego tylko głosu orzec, jak Wacław traktował w swych Pasjach partie „solistów" i partie „turbae". Zapewne i pod tym względem nie odbiegał od sposobów

[4]) A. Chybiński: Tabulatura organowa Jana z Lublina „Kwartalnik Muzyczny", 1912, I 3.

[5]) Por. uw. 3.

stosowanych przez obcych mistrzów. „Turbae“ zatem były opracowane 4-głosowo, ale partie „solistów“ wykonywały różne zespoły: od dwóch do czterech głosów, jak to widzimy w ówczesnych obcych Pasjach [6]).

Tyle możemy powiedzieć o Pasjach Wacława z Szamotuł na podstawie tylko jednego zachowanego głosu.

Nasuwa się jednak jeszcze jedno zagadnienie: czy wydane w r. 1553 „Exclamationes Passionum“ Wacława z Szamotuł zawierały jedyne Pasje, jakie nasz kompozytor stworzył? Według mego przekonania napisał ich więcej lub przynajmniej uzupełnił poprzednio wydane może jeszcze jedną Pasją według ewangelii św. Jana. Opieram zaś swe przypuszczenie na następującej podstawie: w tytule druku z r. 1553 czytamy: „Tristium Tomus *Primus*“, a więc po tym tomie miał nastąpić tom drugi. I rzeczywiście w inwentarzu kapeli dworskiej z r. 1572 czytamy: „Exclamacie d r u g i e Vaczlavove w skorze bialey vocum 5“. Nie mamy zatem żadnych wątpliwości, że „Eksklamacje drugie“ zawierały inne jeszcze Pasje Wacława z Szamotuł, pisane na 5 głosów, gdy poprzednie były 4-głosowe. Czy te „drugie Eksklamacje“ ukazały się w druku i kiedy mogły być wydane, czy zatem nie zaginął może ten druk? — tego nie wiemy. Wacław byłby jednym z pierwszym kompozytorów, którzy od stosowanego w Pasjach czterogłosu przeszli do pięciogłosu.

LAMENTATIONES HIEREMIAE PROPHETAE

Opracowanie Lamentacji Jeremiasza przez Wacława z Szamotuł nie jest pierwszą próbą tego rodzaju kompozycji w wielogłosowej muzyce polskiej. Z końca XV wieku zachował się skromny zabytek: „Lamentationes... per me Laurentium de Gyesky sub anno Domini 1496“ na trzy głosy [7]). Nie jest to trzygłosowe opracowanie całego tekstu Lamentacji, lecz tylko jednego ich ustępu, oznaczonego hebrajską literą „Lamech“. Inne bowiem ustępy są przeznaczone do wykonania „choraliter“ jako melodie liturgiczne Lamentacji. (Podobne zabytki polskiego i obcego pochodzenia z tych samych czasów zachowały się na Śląsku).

Aż do czasów Wacława z Szamotuł nie posiadamy innych polskich wielogłosowych opracowań Lamentacji. Mamy natomiast

6) Por. uw. 3.

7) M. S z c z e p a ń s k a: O nieznanych Lamentacjach polskich z końca XV wieku, „Myśl muzyczna“, dod, do „Śpiewaka“ Nr 11, 1928.

2*

dowody, że wykonywano na Wawelu, w kapeli królewskiej, Lamentacje innych, obcych kompozytorów. Kapela ta posiadała — według inwentarza z r. 1572[8]) jeden z najstarszych druków Ott. Petrucci'ego w Wenecji, mianowicie „Lamentationes", wydane w roku *1506 w dwóch* księgach chóralnych: stąd brzmienie odnośnej pozycji w inwentarzu: „Lamentacicy Partessy *2*". W druku, tym, dziś niezmiernie rzadkim, są reprezentowani sami wybitni mistrze, jak: A. Agricola, Fr. d'Ana, E. Lapicida, J. de Orto, de Quadris, J. Tinctoris, E. Tromboncino (9!), G. van Werbeeke, B. Ycaert. Lamentacje ich są prawie bez wyjątku trzyglosowe[9]). Można wątpić, czy ich dość już wówczas archaiczne utwory mogły po 40 latach zwrócić na siebie szczególną uwagę Wacława z Szamotul, jeśli korzystał z biblioteki kapeli królewskiej, której był członkiem. Jego sztuka bowiem nosi już w sobie znamiona nowszych czasów, pozostających w bliskim związku z generacją po Josquinie des Prés.

Rzadko, podobnie jak druki z Pasjami, ukazywały się w pierwszej połowie XVI wieku druki zawierające opracowania Lamentacji. I tak w r. *1531* wydał de Channay w Lyonie „Liber Lamentationum Hieremiae Prophetae" El. Geneta-Carpentrassa. W r. *1534* umieszcza P. Attaingnant (Paryż) w swych „Passiones dominicae" wyjątki (3) z Lamentacji Cl. de Sermisy'ego, przedrukowane później przez Berga i Neubera, norymberskich nakładców Wacława. G. Rhaw w Wittenberdze ogłasza w roku *1538* w swych „Selectae Harmoniae de Passione Domini" anonimowe „Lamentationes Jeremiae"[10]). Największy jednak zbiór Lamentacji ukazał się w r. *1549* (na 3 lata przed powstaniem Lamentacji Wacława) w nakładzie właśnie wydawców naszego kompozytora, t. j. Berga i Neubera. Publikacja ta, p. t. „Lamentationes Hieremiae Prophetae, maxime lugubribus et querulis concentibus musicis.. compositae a clarissimis nostri saeculi musicis", zawiera utwory wyłącznie francuskich mistrzów: Th. Crecquillona, J. Gardane'a, A. Fevina, F. de Larue i Cl. de Sermisy'ego (3!) — wszystkie 4-głosowe, prócz jednej Lamentacji Crequillona. Żadna jednak z tych publikacji nie figuruje w inwentarzu kapeli dworskiej krak. z roku 1572.

Lamentacje z r. 1506, pisane w archaicznym już wówczas stylu, posługujące się przedawnionym w czasach Wacława trójgłosem jako normą poprzedzającą czterogłos, częstą jeszcze na przełomie

---

[8]) Por. uw. 1.

[9]) Por. uw. 2.

[10]) Por. uw. 2.

między XV a XVI wiekiem, jak również Lamentacje Geneta-Carpentrassa z r. 1531, pisane techniką „falsobordonową“, nie wchodziłyby w rachubę, gdyż wykluczają zastosowanie tych technik przez Wacława z Szamotul (jak wyniknie z niżej umieszczonych uwag). Pozostałby zatem jedynie zbiór Berga i Neubera, wydany w lutym r. 1549, jak wynika z przedmowy tej publikacji norymberskiej. Nie jest wykluczone, że zbiór ten — wydany na 3 lata przed powstaniem Lamentacji Wacława — mógł być Wacławowi znany, o ile w ogóle jakikolwiek zbiór mógłby wchodzić w rachubę. Na jakichś bowiem obcych wzorach musiał się nasz kompozytor uczyć, skoro nie było polskich. Miał zaś dość czasu, aby móc się zapoznać ze zbiorem norymberskich nakładców, którzy niebawem stać się mieli również jego nakładcami.

Albowiem pierwszą ze swych trzech Lamentacji tworzył Wacław dopiero w r. 1552, jak świadczą o tem daty w druku Lamentacji: jej pierwszą część ukończył „Crac. 17 Mart. 1552“, drugą „26 Mart. 1552“, trzecią „5 April. 1552“. Dwie inne Lamentacje powstały zapewne w tym samym roku, skoro ukazały się już w następnym (1553). Niespełna jeden miesiąc zajęła mu kompozycja I Lamentacji, a więc poświęcił jej mniej więcej tyle czasu, ile wymagała kompozycja wszystkich trzech Pasji. Ale jest to rzecz zrozumiała: Pasje posiadają wprawdzie większe rozmiary, lecz ich proste opracowanie wymagało mniej czasu, niż opracowanie Lamentacji, z zastosowaniem techniki „motetowej“, jak w wielu ówczesnych Lamentacjach, których wyjątki bywają w ówczesnych drukach nazywane „motetami“. (W niektórych Lamentacjach z r. 1506 znajdują się opracowania nawet w formie kanonów).

Porównując „tenory“ Pasji i Lamentacji Wacława z Szamotuł, zauważamy od razu zasadnicze różnice w rodzajach melodyki i jej strukturach. Rzadko bardzo zdarzają się w Lamentacjach małe fragmenty (raczej odcinki) w tonie recytatywnym lub nawet quasi-recytatywnym; ten czynnik nie wchodzi tu wcale w rachubę. Natomiast melodyka ta jest w Lamentacjach o wiele bardziej niż w Pasjach rozwinięta, zawiera niekiedy dłuższe, dość nawet ozdobne frazy (n. p. z zastosowaniem progresji na wzór niederlandzki), frazy, wymagające należytego technicznego wyszkolenia wykonawców. Melodyka w Lamentacjach posiada przytym wielką potoczystość. Jej styl jest już stylem wówczas powszechnym w muzyce motetowej, ale nie szablonowym, gdyż wolnym od zupełnie zużytych już archaicznych zwrotów. Obserwując zaś stosunek melodii do tekstu

w szczegółach, natrafiamy na momenty, w których emocjonalna treść tekstu znajduje swój wyraz we frazie muzycznej, a nawet w stosunkowo krótkich motywach, jakby w myśl zasad „musicae reservatae".

Przebieg „tenoru" Lamentacji nasuwa myśl, że „cantus firmus" był w nich może i przenoszony do innych głosów. O zastosowaniu nie tylko kontrapunktu ozdobnego, ale i techniki imitacyjnej, świadczyłoby n. p. przenoszenie niektórych fraz lub ich początków w tym samym głosie o kwintę w górę. Niestety — brak reszty głosów nie pozwala nam na dalsze uwagi, odnoszące się do techniki kompozytorskiej Lamentacji.

Możemy natomiast dodać kilka uwag, dotyczących formalnego ujęcia całości wszystkich trzech Lamentacji. Przeznaczone są dla „feria quarta magna", t. j. do wykonania w Wielką Środę, W. Czwartek i W. Piątek. Każda z nich rozpada się na trzy części, w obrębie których znajduje się odpowiednia ilość ustępów, znaczonych, podobnie jak w chorale, literami alfabetu hebrajskiego. Podział ten był, jak wiadomo, ogólnie przyjęty w dawniejszych i ówczesnych opracowaniach Lamentacji.

W nowszych czasach (do r. 1939) nie wydano „norymberskich" Lamentacji z r. 1549 (Berga i Neubera). Nie posiadamy przeto innych jeszcze podstaw dla dalszych wniosków, o ile by one były w ogóle możliwe przy ograniczeniu się do jednego tylko, zachowanego głosu Lamentacji Wacława z Szamotuł. Trudno więc byłoby orzec, czy wzorem dla Wacława mogły być n. p. Lamentacje Cl. de Sermisy'ego, najobficiej w tym zbiorze reprezentowane, czy może 4- i 5-głosowe Lamentacje Crecquillona. Być może, iż wymieniona w inwentarzu z r. 1572 pięciogłosowe „Eksklamacje drugie" Wacława (rękopis lub druk?), zawierały — podobnie jak pierwsze, z r. 1553 — obok Pasji inne jeszcze Lamentacje, dalsze, na 5 głosów napisane, podobnie jak Lamentacje Crecquillona, pierwsze 5-głosowe z wydanych przed r. 1550. (D. c. n.).

DOC. UNIW. X. DR HIERONIM FEICHT (Wrocław)

RONDA FR. CHOPINA

(Ciąg dalszy)

ROZDZIAŁ II

Dwa współczesne sobie ronda: Op. 5 i Op. 73

Za następne z kolei rondo uważa się *Rondo à la Mazur op. 5*. Jest to o tyle uzasadnione, że rondo to wyszło z początkiem roku 1828 [1]), więc powstać musiała najpóźniej z końcem 1827 roku. Frapująca jest jednak pewna wzmianka, którą czytamy w liście Chopina do Jana Białobrzeskiego, z Warszawy dnia 8. I. 1847, a więc o cały rok wcześniej od publikowania Ronda op. 5: „Prócz tego posyłam ci mój mazurek o którym wiesz, później możesz dostać drugiego, bo by to zawiele uciechy było naraz. Już puszczony w świat; gdy tymczasem moje to rondo, com chciał dać litografować, co jest wcześniejsze, a zatem prawo ma większe do wojażu, duszę w papierach. Z nim się tak dzieje jak ze mną" [2]). W Repertoire des oeuvres de Chopin *francuskiego* wydania listów zaopatrzył Opieński ową wzmiankę o rondzie notatką z pytajnikiem: *„do mineur?"* [3]). Ale nie może tu być przecież mowy o Rondzie op. 1 *c-moll*, gdyż ono wyszło napewno w roku 1825, jest więc mowa o jakimś rondzie z roku 1826, a tym być może albo niniejsze *rondo à la Mazur* op. 5 [4]), albo *Rondo na dwa*

---

1) Bronarski, Harmonika Chopina. str. 466 w Sprostowaniach i uzupełnieniach do str 83.

2) Listy Fryderyka Chopina zebrał i przygotował do druku dr. Henryk Opieński, Warszawa. 1938, list 23.

3) Lettres... w spisie rzeczy pod Rondo.

4) Istotnie Opieński skorygował ową notatkę (w rozprawie „Źródła twórczości Chopina" — Chopin, monografia zbiorowa „Muzyki", Warszawa, 1913, str. 48) i oświadczył się wyraźnie za tym, że w liście Chopina jest mowa o Rondzie à la Mazur op. 5.

fortepiany, op. posth. 73. Czy sprawa ta zostanie kiedykolwiek rozstrzygnięta?

O rondzie op. 73 mówią nam wyraźnie dwie tylko wzmianki w listach Chopina. W liście z Warszawy z dnia 9. IX. 1828 r.[5]) pisze Chopin do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie: „W Sannikach (u Pruszaków) przerobiłem owe Rondo *C-dur*, (ostatnie) jeżeli sobie przypominasz na dwa fortepiany, dzisiaj go próbowałem z Ernemanem u Buchholtza i dosyć się dobrze wydało". W liście z dnia 27. XII. 1828 r.[6]) (również z Warszawy i do tego samego) pisze Chopin: „Osierociałe Rondo na dwa pantaliony znalazło ojczyma w osobie Fontany... przeszło miesiąc się uczył, ale się nauczył, i niedawno u Buchholtza doświadczyliśmy efektu, jaki by sprawić mogło". A w dopisku do tego listu: „9 września w Sannikach u Pruszaków przerobiłem *Rondo C-dur* na dwa fortepiany".

Z tych listów wynika, że Rondo op 73 było w obecnej swej formie gotowe z początkiem września 1828 r. Ale kiedy powstało? Z wyrażenia: przerobiłem owe *Rondo C-dur*, ostatnie, jeżeli sobie przypominasz", da się wysnuć jedynie wniosek, iż musiało ono powstać trochę dawniej niż miesiąc czy dwa przed ostateczną jego przeróbką, bo gdyby Woyciechowski widział je tuż przed wakacjami letnimi, to Chopin nie miałby chyba wątpliwości czy je przyjaciel sobie przypomina. Ponadto nie przerabia się zwykle dzieła bezpośrednio po jego powstaniu, przerabia się je dopiero wówczas, gdy się ono trochę odleży; ale nie jest oczywiście wykluczone, że myśl przeróbki mogła się również zrodzić zaraz po powstaniu dzieła. Skomponowane więc mogło zostać owo Rondo najpóźniej w pierwszej połowie 1828 roku i rok ten uchodzi też dotąd powszechnie za rok jego powstania. Lecz czym się zajmował Chopin w pierwszej połowie tego roku? Pisał Sonatę op. 4, Trio op. 8, Fantazję op. 13, bo w drugiej połowie obok przeróbki Ronda op. 73 komponował przede wszystkim bardzo obszerne, 740 taktów liczące Rondo-Krakowiak op. 14. Czy tak rozległe dzieła jak czteroczęściowa Sonata, jak Trio (co prawda nie wykończone w tym roku) i jak Fantazja licząca 403 takty, a po tym wszystkim Rondo-Krakowiak, dozwoliłyby Chopinowi jeszcze na skomponowanie 408 taktów liczącego Ronda op. 73? Nie można ponadto również nie brać pod uwagę czasu potrzebnego Chopinowi na uczęszczanie na wykłady

---

5) Listy Fr. Chopina... list 26, str. 28.

6) Tamże, list 30, str. 34.

Brodzińskiego, Bartkowskiego i innych. Nie ulega więc najmniejszej wątpliwości, że czas powstania Ronda op. 73 należy przesunąć conajmniej na rok poprzedni, 1827.

Powyższe wywody ustalają jeden pewnik: obydwa ronda, tak op. 5 jak op. 73, zostały skomponowane przed rokiem 1828, i to nie tylko w roku 1827, ale conajmniej jedno z nich w roku 1826. Ale które? Bardzo trudno dać na to odpowiedź wobec tego faktu, że Rondo mazurowe nosi już cyfrę opusową 5, a jest po Rondzie op. 1 jedynym opublikowanym dziełem z cyfrą opusową. W chwili jego wydawania musiały więc być w rękopisie gotowe jakieś kompozycje opus 2 (Wariacje na temat mozartowski), op. 3 i op. 4. Ostatnim nie była może Sonata, ale wobec tego że ją Chopin zaczynał pisać, zarezerwował dla niej cyfrę. Opierając się na tych dwu faktach: 1. że Rondo op. 5 wyszło z początkiem roku 1828 (poczem ponownie w maju 1836 r.) [7]). 2. a Rondo op. 73 było gotowe w ostatecznej swej postaci dopiero 9 września tegoż 1828 roku (a wydane zostało aż w roku 1855) [8]) — omawiamy oczywiście najpierw Rondo mazurowe jako to, które swą ostatecznie ustaloną postać miało już w styczniu 1828 roku, a po nim to, które też postać otrzymało w sierpniu tegoż roku.

Rozpatrzmy, jakie kompozycje powstały między Rondem op. 1 (rok 1825) a chwilą wydania Ronda op. 5 (początek roku 1828) i jaki jest stosunek ostatniego do opusów nr. 2, 3 i 4?

W roku *1826* powstały:

1 — Polonez *b-moll*, poświęcony Wilhelmowi Kolbergowi przed wyjazdem Chopina do Dusznik(Reinerz);

2 — Dwa Mazurki wspomniane w wyżej przytoczonym liście z dnia 8. I. 1827;

3 — Wariacje na temat pieśni Moore'a, który to temat wraz z wariacjami Riesa posiadał Chopin już od połowy 1824 roku;[9])

4 — Ecossaises, op. 72 nr. 3.[10])

---

7) Niecks F., Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker, T. I—II, Lipsk 1890, t. II, str. 377.

8) Tamże, str. 385.

9) Opieński, Lettres, List 3-ci do rodziców z Sokołowa 10. VIII. 1824. „...quant a moi je prie Papa d'avoir la bonté d'acheter chez Brzezina, Air Moor variee pour le piano forte a quatre mains par Ries et de me l'apporter, car je voudrai le jouer avec madame Dziewanowska", oraz Opieński, Chopin, str. 153.

10) Opieński, Chopin str. 153, Chronologiczny spis dzieł Chopina.

W roku *1827* powstały:

1 — Polonez *d-moll*, op. 71 nr. 1;[11])
2 — Contredanse *Ges-dur;*[12])
3 — Andante dolente, *b-moll;*[13])
4 — Mazurek *a moll*, op. 68 nr. 2 (Słowiczek);[14])
5 — Wariacje na cztery ręce;[15])
6 — Wariacje op. 2, gdyż w roku 1828 starał się Chopin (bezskutecznie) o wydanie ich u Hasslingera;[16])
7 — Nokturn *e-moll*, op. 72 nr. 1.[17])

Zauważamy, że z tego szeregu kompozycji jedynie kompozycja tak obszerna jak Wariacje na temat Mozarta otrzymały od Chopina cyfrę opusową 2. zaś równie obszerne Rondo à la Mazur już cyfrę op. 5. Które więc kompozycje nosiły cyfry 3 i 4 i czekały na wydanie, skoro została opublikowana kompozycja op. 5? Bezwątpienia nadawał Chopin w owym czasie cyfry opusowe jedynie kompozycjom obszernym a pomijał je przy polonezach i mazurkach i wyżej wymienionych drobiazgach, mimo iż niejedne z nich stały na tejże wyżynie co kompozycje o wielkich rozmiarach. Np. według Bidou[18]) w Polonezie *b-moll* poświęconym W. Kolbergowi „l'esprit de Chopin y parait plus clairement que dans le premier Rondo"... i t. d. Jakieś więc kompozycje między Wariacjami op. 2 a Rondem op. 5 musiały mieć cyfry 3 i 4, boć o Introdukcji i Polonezie na fortepian i wiolonczelę op. 3 (z r. 1829) nie było jeszcze wówczas mowy, i podobnie dopiero z chwilą wydania Ronda op. 5 rozpoczął Chopin Sonatę, ktorej nadał cyfrę op. 4. Otóż wydaje się bardzo prawdopodobnym, że cyfrę 3 mogło nosić Rondo na dwa fortepiany, stąd to — wcześniejsze od Sonaty — zostało ono ostatecznie wykończone do dnia 9. IX. 1828, gdy już istniała Sonata z następną cyfrą op. 4. Że zaś ostatecznie inna kompozycja weszła w miejsce tego ronda, to mógł się na to złożyć jeden z dwóch następujących powodów:

---

11) Tamże.
12) Bronarski, op. cit. str. 465.
13) Tamże, str. 4, w przypisku i Opieński, Chopin str. 153.
14) Opieński, Chopin str. 153.
15) Tamże.
16) Jachimecki, Op. cit. str. 137.
17) Opieński, Chopin str. 153.
18) Op. cit. str. 30.

1. Chopin mógł się niedoczekać wydrukowania tego ronda skoro jeszcze w połowie roku 1831 pisze [19]): „Także przed paru dniami byłem u Fuksa (we Wiedniu) na wieczorze; pokazywał mi zbiór 400 autografów, pomiędzy którymi już moje Rondo na dwa fortepiany oprawne siedzi".

2. Rondo to z biegiem czasu przestało go zadawalniać mimo, iż we wrześniu 1828 „dosyć (mu) się dobrze wydało".

Wobec powyższych faktów w jego miejsce wstawił kompozycję z października — listopada 1829 r.: Introdukcję i Polonez na fortepian i wiolonczelę, kiedy ją wydawał w roku 1833, a Rondo doczekało się, zamiast cyfry 3, cyfry 73. Począwszy od op. 6 i 7 zaczął Chopin nadawać już cyfry opusowe również utworom małym, gdy może uświadomił sobie, jak wielce są one wartościowe. Tak to drogą rozumowania dochodzimy do wniosku, że Rondo na dwa fortepiany należy do najwcześniejszych dzieł Chopina, że w koncepcji i pierwszej redakcji mogło być nawet wcześniejsze od Ronda à la Mazur op. 5.

Powyższe wywody mogą nasunąć myśl, że są one pustą dyskusją akademicką. Byłyby nią istotnie, gdyby nie jedno „ale"! W normalnych warunkach twórczych jest taka różnica jednego do półtora roku w sprawie ustalenia daty utworu drobiazgiem, ale tu chodzi o pewien ważny szczegół, chodzi mianowicie o powszechnie przyjętą przez N i e c k s a postawioną tezę, że Chopin przed r. 1828 nie użył ani razu akordu neapolitańskiego, a B r o n a r s k i [20]) przypuszcza: „zdaje się, że może nawet przed rokiem 1829 (!) u Chopina akordu neapolitańskiego wykazać nie można" — gdy tymczasem w tym rondzie, o którym napewno tyle tylko wiemy, że w roku 1828 zostało przerobione, lecz nie wiemy, kiedy zostało skomponowane, zachodzi akord neapolitański i to zastosowany w sposób charakterystyczny później dla Chopina, jako akord rozpoczynający nową cząstkę dzieła [21]) (tu łącznik po pierwszym kuplecie) i zarazem jako przechodzący w dominantę bezpośrednio, tj. bez łagodnego połączenia *b* z *gis* poprzez *a* (co znowu później będzie się u Chopina zdarzało rzadziej)!

Nie mogę oczywiście postawionej tu tezy o wcześniejszej niż rok 1828 dacie powstania Ronda op. 73 udowodnić wyczerpująco,

---

19) K a r a s o w s k i, Op. cit. str. 254.

20) Op. cit. str. 466 Sprostowania i uzupełnienia do str 83.

21) Tamże, str. 83.

bo brak na to materiału, ale rok 1828 podważam wyraźnie. Gdyby powyższe przypuszczenie miało się kiedyś zmienić w bezwzględną pewność, wówczas razem z upadkiem daty 1828 padłoby i twierdzenie Niecksa o nieposługiwaniu się przez Chopina akordem neapolitańskim przed tym rokiem (coby mogło mieć znaczenie również dla chopinowskich Wariacji na temat szwajcarski).

* * *

Rondo à la Mazur op. 5, poświęcone hrabiance Aleksandrze de Moriolles, córce ochmistrzyni dzieci W. Księcia Konstantego[22]) — rondo o bardzo przejrzystej budowie a ujmującej dzięki refrenowi i kupletowi treści, jest rondem najbardziej znanym, ulubionym i najlepiej też już opracowanym; można nawet powiedzieć, że po uwagach umieszczonych w biografii H. Bidou, pracy Wójcik-Keuprulianowej o melodyce Chopina i przede wszystkim w pracy Bronarskiego o harmonice Chopina, jest już wyczerpująco opracowane. Oto jego schemat:

F-dur	Wstęp	4	t. 1—4
	Refren	33	5—37
	Łącznik	55	38—92
B-dur	Kuplet	35	93—127
	Łącznik	65	128—192
F-dur	Refren	33	193—225 [23])
	Łącznik	67	226—292
C-dur	Kuplet	37	293—329
	Łącznik	71	330—401
F-dur	Refren	32 + 16 rozszerz.	402—432 i 433—448
	Coda	21	449—469
		469	

[22]) Opieński, Chopin str. 50.

[23]) Tu, a nawet już w t. 37 i w niejednym dalszym wypadku należałoby niekóre takty liczyć podwójnie, gdyż zachodzą tu zjawiska zejścia się dwóch taktów, tj. zakończenia części poprzedniej i równocześnie rozpoczęcia części następnej. By w sumie nie otrzymać większej ilości taktów niż ma całe rondo, pominęliśmy to, zaliczając takt ostatni do tej partii, którą on kończy, a rozpoczynając liczyć partię nową — jako całość od taktu następnego.

Zestawiając z tego schematu: *R* — *K* — *R* — *K* — *R* poszczególne cząstki składowe ronda obok siebie, zauważamy, że:

a) refren liczy 33, 33 i 32 takty,

b) kuplet liczy 35 i 37 taktów,

c) łączniki liczą 55, 65, 67 i 71 taktów czyli, że bodaj nie sprawdza się na tym i innych rondach z tego, co tak pedantycznie zebrał Chrzanowski[24]) z ciągu jakichś 250 lat rozwoju ronda i w ramy tej teorii starał się pomieścić ronda Chopina. Ani tu pierwszy kuplet nie jest najkrótszy, bo z reguły jest on później — jako drugi — tu i gdzieindziej w całości powtarzany; ani jako myśl poboczna ronda nie jest on krótszy od refrenu (co przytaczamy jako dalszy argument na poparcie analizy kupletu *E-dur* z Ronda op. 1), bo to jest wprost przeciwnie — dłuższy, a w innych, jeżeli już, to nieznacznie, niepodpadająco krótszy. Ani też treść kupletów nie jest pokrewna refrenom, bo nie stanowi rozprowadzenia myśli refrenu, jeno z reguły ma kuplet chopinowski treść inną i oczywiście tonacje inne. Drugi kuplet jako powtórzenie pierwszego, w innej jedynie tonacji, nie kontrastuje też inaczej niż pierwszy z poprzednimi ustępami dzieła.

Rozpatrzmy teraz poszczególne cząstki ronda pod względem ich formy, melodyki, rytmiki, harmonii i t. d.

Rondo op. 5 rozpoczyna się (w tempie *Vivace* M. M. ♩ = 132), podobnie jak Rondo op. 1, czterotaktowym, unisonowym wstępem. Różnica między obu wstępami polega na tym, że wstęp Ronda op. 1 jest niezależny tak od treści refrenu jak i kupletu, a zato sam stanowi materiał do rozbudowy łącznika (pierwszego i czwartego) oraz zakończenia dzieła; natomiast wstęp niniejszy jest pierwszym zdaniem pierwszego okresu refrenu, podanym bez harmonii w niskim rejestrze z podwojeniem w oktawie. Charakter wstępny tego zdania nie podlega najmniejszej wątpliwości; zaliczenie bowiem tego zdania do refrenu psuje tegoż symetrię. Potwierdzenie takiej analizy daje sam Chopin przez to, że przy dwukrotnym dalszym powtórzeniu refrenu wstęp ten pomija. To też tylko przy pobieżnej analizie Ronda op. 5 można było dojść, jak Chrzanowski[25]), do wniosku, że niniejsze rondo nie posiada wstępu. Z charakteru tego wstępu wynika jednak, że pozostając w jak najściślejszym związku z rondem, nie może on mieć dalszego zastosowania w rozbudowie

---

24) Op. cit. str. 3—4.

25) Op. cit. str. 6.

ronda, bo zastosowanie to (jak widzimy np. w kodzie, t. 449—457) można równie dobrze odnieść tak do niego, jak do refrenu. To też dalsze jego cechy omówimy razem z refrenem.

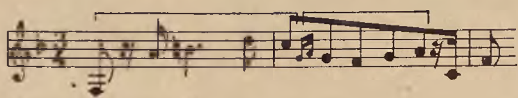
Refren (t. 5 — 37) jest zbudowany w formie dwuczęściowej o schemacie: 16 *a* + (8 *a* v + 8 *a*). Niniejszy refren ma więc najbardziej prawidłową (można by powiedzieć: szkolną) budowę. Jego część pierwsza składa się z powtórzonego z pewnymi drobnymi zmianami (rytmicznymi, melodyjnymi i ze zdwojeniem sopranu w oktawie górnej) ośmiotaktu. Podobną również budowę posiada część druga: jej pierwszy ośmiotakt ma materiał o tyle nowy, że dotychczasowa durowa melodia zostaje przeniesiona do równoległego trybu minorowego; jej drugi ośmiotakt jest powtórką durowego początku refrenu z tą jednak zmianą, że od piątego taktu (t. 33—37) tworzy się już swobodna, częściowo niezależna od dotychczasowego materiału kadencja. W tym też miejscu został ostatni ośmiotakt rozszerzony do rozmiarów dziesięciu taktów: takt szósty (t. 34) jest poprostu dzięki zastosowaniu progresji, powtórzeniem taktu poprzedniego.

Jeżeli pod względem formy, jako trzydziestodwu- (ściśle trzydziestotrzy-) taktowej całości, przedstawia się niniejszy refren chopinowski jako budowa najbardziej prawidłowa, wprost „szkolna“, to zato drobniejsze cząstki tej budowy oddalają się znacznie, bardzo nawet znacznie od „szkoły“. Budowa podobna do ich budowy była u klasyków wiedeńskich wprost niemożliwa. Nie uszedł ten szczegół uwagi muzykologów polskich. Chrzanowski[26]) mówi w swej rozprawie: „Rondo a la Mazur poza wybitnie ludowym motywem wykazuje jeszcze ów typowy, mazowiecki upór przez to, że ten sam dwutakt powtarza nieskończoną ilość razy“. Pomijając nieco może przesadne określenie „nieskończona ilość“, a może nawet i bez potrzeby pominięcia go, należy stwierdzić, że spostrzeżenie Chrzanowskiego jest tu w całej pełni trafne. Ośmiotakty tego refrenu dadzą się poprostu zredukować do czterotaktów: 1 — 2 + 7 — 8, bo takty trzeci z czwartym oraz piąty z szóstym są powtórzeniami taktu pierwszego z drugim, czy to z drobnymi wprost wariantami, czy z nieco większymi ze względu na kadencję lub modulacje, ale jednak nie istotnymi zmianami. Tak jest i w ośmiotakcie pierwszym i drugim i mollowym trzecim; tak jeszcze w takcie trzecim z czwartym ostatniego ośmiotaktu, bo do-

---

[26]) Op. cit. str. 3.

piero w piątym tegoż takcie urywa się ta uporczywa repetycja na rzecz przerwania mogącej zagrażać monotonii i dojścia do ostatecznej kadencji. Ten szczegół nadaje, rzecz jasna, piętno całemu rondu, bo ta powtórka naczelnej frazy ronda brzmi nie tylko wówczas, gdy zjawia się refren, ale wypełnia również czy to w rozmiarach całej frazy czy tylko motywu, czterdzieści dwa spośród 67 taktów łącznika między kupletem a pierwszym powrotem refrenu (t. 151 *il basso ben marc.* do t. 193), następnie zjawia się epizodycznie w łączniku po drugim kuplecie w taktach 357—361, 366—374, 385—389, 393—396. Ten zaś dwutakt jest właśnie obok melodyjnego kupletu najcenniejszą cząstką ronda. Jest nim owa słynna ze swej kwarty lidyjskiej fraza:



Jest ta kwarta główną cechą melodyjną naczelnego tematu (refrenu) tego ronda [27]). W części środkowej tj. w trzecim ośmiotakcie, gdzie temat durowy oparty na skali *F-dur* z lidyjską kwartą *h* pojawia się w *d-moll* — jego podwyższony czwarty stopień tworzy zwiększoną sekundę: *d* — *e* — *f* — *gis* — *a*, pozostaje więc w melodii rozziew [28]). Cechą zaś rytmiczną drugiego taktu tej frazy jest (wypisany tu) mordent górny: rozpoczyna on nowy motyw, tworząc trzy pierwsze tony jego odbitki [29]); rytmiczny więc a nie melodyjny charakter tego ozdobnika jest tu przeważający [30]). Z innych ornamentów zjawia się w refrenie jeszcze trzykrotnie

27) Bronarski, Op. cit. str. 54. Ta kwarta lidyjska nie jest tu jednak nowością w dziełach Chopina. Występuje ona u niego często już od r. 1825 aż po rok 1833, więc we wcześniejszych utworach Chopina. Nie jest też ona wyłączną jego własnością zdobytą bezpośrednio z muzyki ludowej, jeno raczej według wyrażenia Jachimeckiego (Chopin, str. 49—50) „szczęśliwym zastosowaniem rzeczy praktykowanych przed nim przez innych kompozytorów warszawskich".

28) Bronarski, Op. cit. str. 71.

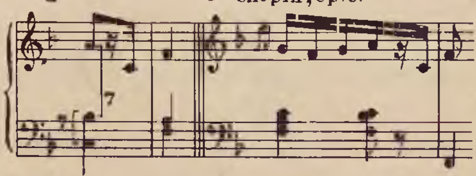
29) Wójcik-Keuprulian, Op. cit. str. 57.

30) Tamże, str. 62. Autorka zwraca w rozdz. poświęconym mordentowi uwagę na rozmaite notowania tego mordentu w rozmaitych wydaniach dzieł Chopina, stwierdzając jednak, że czy to będzie znak mordentu czy tr. — realizować go tu należy tak, jak to zrobiliśmy za autorką w tekście.

przednutka krótka (t. 11, 28 i 35): raz jako dysonans przed dysonansem opóźniającym ton akordowy i w ten sposób wzmacniająca dysonans (t. 28), dwa razy jako konsonans przed konsonansem.

Więcej może jeszcze szczegółów niż melodia, zawiera harmonia refrenu, bo niemal co takt jest coś charakterystycznego do zauważenia (mimo iż dla nas współczesnych te harmonie chopinowskie nie mają już nic frapującego). A więc już w pierwszym takcie (t. 5) interesuje nas zharmonizowanie kwarty lidyjskiej: pod względem harmonicznym jest tu ona alterowaną w górę formą subdominantową $S^{6<}_{1<}$[31]) (*h* — *d* — *f* — *gis* zamiast *b* — *d* — *f* — *g*) lub też raczej akordem zmiennym[32]). W drugim takcie (t. 6) zauważamy tak nazwany przez B r o n a r s k i e g o „akord chopinowski", tj. akord dominantowo septymowy z sekstą oderwaną zamiast kwinty. Został on wprowadzony nie po akordzie dominantowo-septymowym jako jego wariant z charakterem akordu ubocznego, jeno po tonice jako akord zupełnie samodzielny z podwójnym dysonansem, a mianowicie z septymą jako dysonansem charakterystycznym i z septymą tej septymy (czyli sekstą) jako dysonansem dodatkowym:

a b Chopin, Op. 5.



Ponieważ jest on tu oparty o pedał *f* (pominięty w przykładzie *a*), przeto robi raczej wrażenie akordu zamiennego. „Ten akord — pisze B r o n a r s k i — zasługuje na szczególną uwagę. Błędem byłoby uznawać go za akord z nierozwiązaną apodżjaturą", a „jest on niejako skupieniem w jedno dwóch akordów, zwyczajnego D^7 (*c* — *e* — . — *b*) i akordu D^7 z sekstą zamienną (*c* — *e* — *a* zamiast *g* — *b*). Chopin ma dla niego wyraźną predylekcję".[33])

Ponieważ dalsze t. 3—4 są powtórzeniem t. 1—2, na co wskazaliśmy wyżej, przeto i pod względem harmonicznym nie może tu

---

[31]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 56.

[32]) Tamże, str. 277.

[33]) Tamże, str. 112—113.

zachodzić nic nowego. Zato już w takcie szóstym spotykamy tonikę z dodaną septymą *es;* nie ma ona jednak znaczenia dominanty z *B*, bo nie w tym kierunku idzie modulacja, jeno znaczenie dominanty wtrąconej do dominanty z *a-moll: es* należy enharmonicznie zamienić na *dis* i powstanie z akordu *f—a—c—es* akord *(h) dis—f — a — c* przed akordem E^{6-5}_{4-3}, gdyż w takcie 7—8 następuje „zwrot do tonacji III stopnia"[34]), tj. *a-moll,* poczem bezpośrednio przez dominantę z *F* powrót do tejże podstawowej dla całego utworu tonacji. W t. 17 zauważamy akord zwiększony jako przejściowy, co wedle spostrzeżenia B r o n a r s k i e g o jest częstym u Chopina zjawiskiem[35]). W t. 27 pojawia się przy powrocie z *d-moll* do *F-dur* bezpośrednio po tonice *d* harmonia należąca już do tonacji, *F*, mianowicie: mollowej subdominanty paralela durowa (akord *Des* jako paralela akordu *b*, a nie *B* w *F-dur*). Powrót z *d* do *F* dokonuje się przy pomocy modulacji chromatycznej. Trójdźwięk *Des* otrzymuje na drugiej i trzeciej ćwiartce taktu septymę *ces* zamiast podwyższonej seksty *h* (której się enharmonicznie równa) i rozwiązuje się na dominantę tonacji *F* (akord *C*). W takcie 31 „akord *f — gis — g — d*, który w głównym temacie wciąż się powtarza jako alterowana forma S^6... doznaje enharmonicznej zamiany *gis* na *as* i przechodzi w g^7, jako poboczna *D* przed c^+"[36]). Począwszy wreszcie od taktu 32 aż do końca refrenu przedstawia się harmonia następująco:

$D — (D)\ S — (D)\ D — (D^{9-7})\ Sp — D\ T.$

F: *d:* *F:*

Podaliśmy tu harmonię refrenu takt po takcie ze względu na zaznaczone wyżej charakterystyczne szczegóły (— liczne cytaty z Bronarskiego), charakterystyczne dla Chopina, 17-sto letniego harmonisty. W dalszej jednak analizie dzieła pominiemy już tę pedantyczną dokładność, zasadniczo należącą do prac o charakterze pouczającym, a zbędną w pracy naukowej.

---

[34]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 335.

[35]) Tamże, str. 124—125: „W muzyce Chopina trójdźwięk zwiększony powstaje najczęściej przez użycie nut obcych jako akord uboczny. Zarówno obfitość nut obcych w utworach Chopina, jak i chromatyka w prowadzeniu głosów powodują łatwo powstanie trójdźwięków zwiększonych jako formacji przygodnych, przypadkowych".
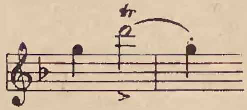
[36]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 277.

3

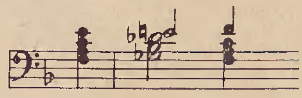
Pięćdziesięciopięcio-, a z uwzględnieniem taktu wspólnego z refrenem 56-cio taktowy łącznik dzieli się na trzy części: 16+16+ +24 przy czym i ostatnie 24 takty składają się z 16-tu + rozszerzenie zakończenia w 7-miu taktach (4 + 3). Pierwszy szesnastotakt oparty w całości na pedale tonicznym *f*, jest zbudowany z dwóch motywów (jak to było i w Rondzie op. 1). Na zastosowanie w całym łączniku drugiego z tych motywów zwrócił dotąd uwagę jedynie Bidou[37]) (inni to przeoczyli): „Avec le groupe de transition, Chopin revient au système de la période à deux motifs, chaque motif répété quatre fois en séquence libre pour former une phrase. Le premier motif s'écrit:



Le second s'écrit:



Les deux premières périodes du groupe ne font que se répéter l'une l'autre; mais aux suivantes, le rythme du second motif, passe à la main gauche, tandis que la main droite brode des triolets". Z tą też chwilą następują w łączniku modulacje, więc z *F-dur* (t. 53—56) do *d-moll* (t. 57—61), do *B-dur* (t. 62—65) i z powrotem do *F-dur* (t. 66—69). Tu zachodzi repetycja drugiego szesnastotaktu, więc znowu *F-dur* (t. 69—72) lecz dalej już przez *f-moll* do *Des-dur* (t. 73—80) stąd do *b-moll* (t. 81—85) i „ta tonacja zdaje się ustalać dla kupletu, który jednak pojawia się w *B-dur*"[38]). „Wejście jego jest przygotowane akordem dominanty f^+; w ostatnich taktach przed ukazaniem się tematu unisonowy zwrot zawiera obok dominanty *f* jej górną sekundę *ges*. Można tu dopatrywać się obok akordu f^+ akordu zamiennego w formie S^6 lub $S^{7}_{1<}$ jak kilka taktów przedtem) w *b-moll*"[39]):



Ze szczegółów melodyjno-rytmicznych zasługuje na uwagę jedynie konsekwentnie stosowany tryl w drugim motywie, ale tylko w pierwszych szesnastu taktach, w których motyw ten jest w sopranie i w trzech ostatnich taktach, w owym unisonowym przygotowaniu wejścia kupletu.
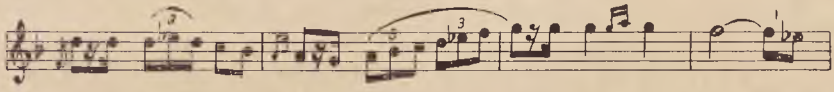
[37]) Op. cit. str. 32—33.

[38]) Bronarski, op. cit. str. 335.

[39]) Tamże, str. 373.

Łącznik (jak to o tem wspomnieliśmy w rozdz. 1) przynosi ze sobą wzmożenie ruchu: początkowo nawiązuje on pod tym względem do szesnastkowej rytmiki dwóch ostatnich taktów refrenu, później, po szesnastu taktach, ma aż do swego końca ruch triolek ósemkowych.

Kuplet w formie: 16 *a* + (8 *b* + 11 *a*) w tonacji *B-dur* ze zboczeniem do tonacji II stopnia[40]) w trzecim ośmiotakcie sprawia na zagranicznych badaczach Chopina wrażenie cząstki dzieła z melodią o nadzwyczajnym pięknie, poraz pierwszy spotykanym w dotychczasowych dziełach młodocianego kompozytora: „Là, pour la première fois sans doute dans l'oeuvre de Chopin, nous voyons une admirable mélodie, un peu à l'italienne, déroulée sur une période entière, et accompagnée par un rythme fortement marqué de mazourka sur une pédale de tonique:



Il déroule cette période une seconde fois; une sorte de pont, très expressif, en do mineur, fait la troisième période, tandis que la quatrième est une répétition des premières, en y ajoutant seulement un grand arpège final qui se répète en modulant, et dont la guirlande éplorée retombe quatre fois. Tout ce groupe de quatre périodes, constituant le groupe du chant, est à lui seul un morceau d'une grande beauté, à la Chopin"[41]).

Poruszona tu sprawa „i t a l i a n i z m u" jest jedną z tych kilku spraw (jak np. wpływy Cramera, Fielda, Hummla), które się powtarza od 80 lat, a które mimo to nie są rozstrzygnięte, bo rozstrzygnięte być nie mogą bez poświęcenia im specjalnych prac. Co się tyczy niniejszej — zebrała wszystkie głosy *pro* i *contra* W ó j c i k-K e u p r u l i a n o w a[42]), ale do ostatecznych, przekonywających wyników nie doszła, mimo, iż osobiście podziela zdania tych, którzy odrzucają italianizmy u Chopina i swymi spostrzeżeniami ich popiera.

Melodia kupletu odznacza się bogactwem ornamentu. Składają się na jej budowę dwie pojedyncze przednutki krótkie: konsonan-

---

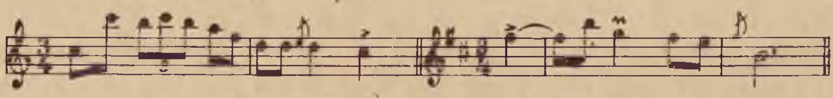
40 B r o n a r s k i, Op. cit. str. 336.

41) B i d o u, Op. cit. str. 33—34.

42) Melodyka Chopina, str. 271—276.

3*

sowa, uprzedzająca również konsonansową harmonię i wzmacniająca akcent metryczny (czyli pierwszą ćwiartkę taktu 93) oraz przednutka wzmacniająca nutę pedałową (t. 116). Obok pojedynczych zjawiają się dla celów akcentu w taktach: 107 i w czterech ostatnich (123—126), które mają być wykonane *appassionamente* — przednutki podwójne (nie mające później u Chopina tak wielkiego znaczenia jak pojedyncze) [43]). Daleko liczniej od nich (jak zresztą później w całej twórczości Chopina) [44]) pojawia się mordent górny (t. 94, 95, 98, 102 i t. d.). Jeden z nich jak w t. 94 i jemu odpowiadających, ma wyraźną cechę meliczną, drugi zaś (t. 95 i odp.) rytmiczną, bo zastępuje odbitkę motywu. Obok mordentu pojawia się raz toczek chromatyczny [45]) (t. 113), dość rzadki później u Chopina [46]). Nie brak i trylów (t. 101 i 114) umieszczonych „dla wzmocnienia akcentu" [47]) i wreszcie arpedżia zastosowanego konsekwentnie przez całe 35 taktów kupletu, a więc już jako manjera akompaniamentu [48]). Słowem tak bogato w ornament wyposażoną i z ornamentu rozwiniętą cząstkę dzieła spotykamy tu u Chopina poraz pierwszy. Sam początek śpiewnego tematu (motyw czołowy według terminologii Riemanna) z triolą [49]) o postaci mordentu górnego na drugiej ćwierci taktu należy do rzadziej później wracających w mazurkach tematów, bo spotykamy go tylko w mazurku 15 i w mazurku 25:



Można jeszcze wskazać na mazurek 30, ale dopiero na drugi jego okres i na kilka mazurków jak 5, 16, 17, 23 i 28 zawierających go dopiero w toku rozwoju kompozycji. Daleko liczniejsze będą mazurki o tematach z triolą na pierwszym miejscu, jak 1:



---

43) W ó j c i k-K e u p r u l i a n, Melodyka Chopina, str 48.

44) Tamże, str. 61.

45) Tamże, str. 139.

46) Tamże, str. 52.

47) Tamże, str. 77.
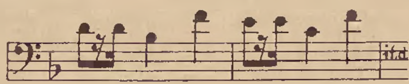
48) Tamże, str. 83.

49) W ó j c i k-K e u p r u l i a n — O trioli w mazurkach Chopina, Księga Pamiątkowa ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego, Kraków, 1930, str. 107.

dalej 8, 9, 19, 38 — wyliczamy tylko te, które się od takiego tematu rozpoczynają, pomijając znacznie większy szereg tych, które go zawierają w dalszym swym przebiegu.

Pod względem agogicznym jest kuplet utrzymany w ruchu pośrednim między ruchliwymi łącznikami a spokojniejszym refrenem. Skupia on bowiem w sobie (przez zachodzące w nim triole) równomiernie spokojniejszy ruch refrenu z więcej ożywionym przez triole ruchem łączników.

Obok melodii górnej (sopranowej) nie wolno pominąć milczeniem melodii altu względnie tenoru. Pojawia się tam, przeprowadzony konsekwentnie od początku do końca, motyw wybijający rytmikę mazura:



Podobnie więc, jak to zauważyliśmy w łączniku *gis-moll* Ronda op. 1, mamy i tu partię z ważnym głosem środkowym.
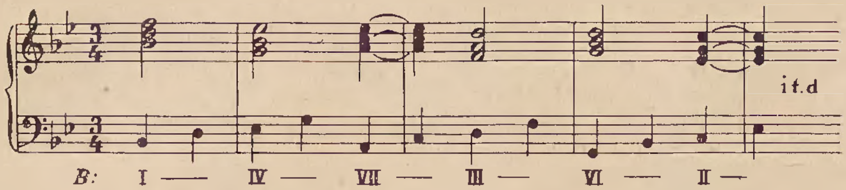
Pod względem harmonicznym zwraca na siebie uwagę ten ważny dla twórczości Chopina szczegół, że trzeci ośmiotakt kupletu zbacza do II stopnia tonacji *(c-moll)* [50]). Pozatem zasługuje na uwagę fakt, że z wyjątkiem tego trzeciego ośmiotaktu jest cały kuplet oparty na pedale tonicznym. Pedał więc tak (dotąd) toniczny, jak (później) i dominantowy odgrywa ważną w tym rondzie rolę. Tu, jako pedał toniczny, ma on charakter spokojny, tak stosowny dla partii lirycznej (kuplet); pogłębia on w niej odpowiedni jej nastrój [51]).

Następujący po kuplecie łącznik (drugi z kolei, t. 127—193) dzieli się wyraźnie na dwie części. Zadaniem pierwszej, krótszej, dwudziestopięciotaktowej (t. 127—151) jest powrót do żywszego ruchu poprzedniego łącznika przez konsekwentne wyzyskanie triol. Melodia rozwija się tu z rozłożonych trójdźwięków do których nieco później dochodzi w basie biegnik gamowy, raz powtórzony. Po jego powtórzeniu opiera się dalsza ta część łącznika na nucie pedałowej *f* realnej w t. 143—146, a dalej już tylko ideowo trwającej w taktach 147—150. Tu też pojawia się sekwencja bardzo pokrewna z tą, którą

50) Bronarski, Op. cit. str. 336.

51) Tamże, str. 214.

zawiera Rondo op. 73 w taktach 65—68, harmonicznie daje się ona sprowadzić do tej formy jaką ujrzymy w Rondzie na dwa fortepiany:



„Ponieważ w wersji oryginalnej jest bas opuszczony (trwa ideowo nuta pedałowa *f)* przeto pojmujemy rzeczony ustęp jako następstwo figurowanych akordów sekstowych tonacji *B-dur*, wciąż o tercję niżej przeskakujących, a więc I^6 — VI^6 — IV^6 i t. d. Sekwencja będzie zależeć od akcentów rytmicznych, to jest od tego, czy będziemy łączyć akordy w grupy po dwa (jako hemiole) czy też po trzy, stosownie do miary taktu" [52]). Pod względem tonalnym pozostaje cała ta część nadal jako zaśpiew po kuplecie w tonacji kupletu, to jest *B-dur*, ze zboczeniem do tonacji II stopnia [53]). Należy więc ta część do grupy kupletowej. Natomiast następująca teraz po niej cząstka łącznika należy już do grupy refrenowej, jako bardzo interesujące przygotowanie powrotu refrenu. Pojawia się tu motyw naczelny refrenu już to w dole (t. 151—158 i 182—192, więc na początku i na końcu tej cząstki), już to tak w górze jak i w dole (t. 159—181, więc środek tej cząstki). Początek i koniec tej cząstki zawierają ponadto (w ciągu ośmiu i jedenastu taktów) powtarzaną w głosie górnym nutę stałą. Na początku jest nią *c* jednokreślne o rozmaitym oczywiście znaczeniu harmoniczym: najpierw jest ono kwintą dominanty tonacji *b-moll*, potem kwintą toniki *F*. Na końcu jest podwójna nuta stała: kwinta z tercją dominanty tonacji *d-moll* $\binom{e}{cis}$, zamieniająca się przed modulacją na tercję z kwintą tonacji *a-moll* $\binom{e}{c}$, wreszcie na primę i tercję dominanty tonacji *F-dur* $\binom{e}{c}$ (tożsamo *c*), wiodącej do powrotu refrenu. W omawianej modulującej cząstce zachodzą kolejno tonacje: *b, F, b, E* — ostatnia osiągnięta przez enharmoniczną zamianę *es* (z akordu *f — a — c — es*)

---

[52]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 197.

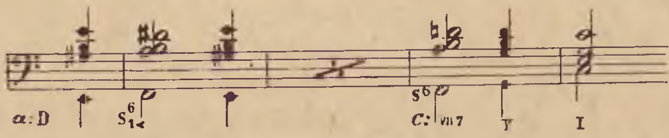
[53]) Tamże, str. 336.

na *dis* (w akordzie *f—a—c—dis*, takt 162), dalej tonacje *c, h, a, e, d, a, g, d,* trwające przez czas dłuższy (t. 173—184) wreszcie *a*, i w końcu *F*. W ostatnich jedenastu taktach (t. 182—192) pojawiają się w alcie synkopy celem wzmożenia nastroju oczekiwania refrenu (stopniowanie, potęgowanie nastroju). Do omówionych w tej partii zjawisk harmonicznych należy jeszcze dodać pojawienie się tu kilkakrotne czterodźwięku septymowego zmniejszonego (cecha młodzieńczych dzieł Chopina), a z czynników ornamentalnych zastosowanie jedynie trzykrotne przednutki krótkiej w basie (t. 169, 171 i 173).

Następuje teraz wiernie powtórzony refren (t. 193—225) wraz z początkiem swego pierwszego łącznika. Ten trzeci z kolei łącznik (t. 225—292) odpowiada w dużej swej części pierwszemu: odpowiada mianowicie dosłownie w swoim początku i końcu. W tych skrajnych ramach zjawia się środek najpierw z oboma początkowymi motywami łącznika (p. przykład str. 34), potem z motywem triolkowym, motywem pierwotnego akompaniamentu sopranowego do motywu *b*, opracowywanego w pierwszym łączniku w basie. W szczegółach przedstawia się to następująco: Pierwsze 8 taktów równają się 8-miu pierwszego łącznika; dalsze 8 są o tyle tylko różne od odpowiednich taktów łącznika pierwszego, że wychodząc z tej samej tonacji *F-dur* modulują tu do *a-moll*. W tej tonacji rozwijają się nadal (t. 241—260), ale odmiennie już teraz niż to było w pierwszym łączniku, teżsame dwa podstawowe motywy łącznika przerzucone do basu; zajmuje to 12 taktów (t. 241—252), po których w dalszych ośmiu taktach (t. 253—260) zjawia się w sopranie wraz z altem wyłącznie motyw drugi. Zachodzi — takty 241—260 — cały szereg modulacji, więc po *a-moll: e-moll, H-dur* i *A-dur*, przeniesione odrazu po dojściu do tej toniki na dominantę z *d-moll*. W tej teraz tonacji pojawia się w ośmiu taktach nowy materiał tematyczny: opadająca, wytercjowana gama chromatyczna, podobna jednak co do swej postaci rytmicznej do drugiej części pierwszego łącznika (triole), którą też wprowadza w t. 269. Te następujące teraz 24 takty są dosłownym, jeno w transpozycji z *F* do *a*, powtórzeniem łącznika pierwszego. To *a-moll* przygotowuje pojawienie się drugiego kupletu w tonacji *C-dur*, co następuje po ostatnich unisonowych *e—f—e—f—e—f—g* czterech taktach. Na podobne mollowe przygotowywanie części durowych „stanowiącej" jedną z form chopinowskiego *inganno*" [54]) wskazał B r o n a r s k i oraz omówił wyczerpu-

[54]) Tamże, str. 335.

jąco pojawiającą się tu „najciekawszą modulację jednogłosową“ [55]), co przytoczyliśmy już przy analizie pierwszego łącznika. Do niniejszego miejsca odnoszą się słowa jego następujące: „Wspomniany drugi kuplet, tym razem w *C-dur*, nie jest przygotowany analogicznie do pierwszego. Łącznik poprzedzający kończy się na c^+ równającym się dominancie w *a-moll;* dopiero na samym końcu unisonowego... ustępu następuje nagły i bardzo efektowny zwrot do *C-dur*“. Przy tych tonach należy uzupełnić takie akordy [56]):



Ten, tutaj tak szczęśliwie poraz pierwszy zastosowany sposób przygotowania części durowej przez mollową z efektowną modulacją do dur, wyzyska Chopin w dziełach z najbliższych lat, szczególnie w dziełach z roku 1829, a stanie się to (czy to nie znamienne?) w tychże samych co tu tonacjach *a-moll* i *C-dur*. „W polonezie wiolonczelowym, pisze B r o n a r s k i [57]), część druga zaczyna się modulacyjnie; następuje interpolacja w *E-dur*, tonacji dominanty w stosunku do ostatnio osiągniętego *a-moll*, i pedał dominantowy, przygotowujący powrót *a-moll*. Nagły, bardzo efektowny zwrot sprowadza powrót tematu głównego w *C-dur*“. W Etiudzie 1 „część środkowa kończy się jakoby w *a-moll* poczem (nagły) zwrot sprowadza repryzę w *C-dur*“ [58]).

Kuplet zostaje powtórzony dosłownie, z drobnymi jedynie zmianami pod sam koniec. Łącznik czwarty równa się drugiemu. Pierwsze jego dziesięć taktów są powtórzone dosłownie; dalsze pięć z biegnikiem w basie mniej już wiernie, ale co do istoty są jeszcze tym samym. Zamiast dalszych czterech, z zakończeniem na pierwszej ćwiartce taktu piątego, mamy tu wstawkę przypominającą cząstkę łącznika pierwszego, po której wraca wiernie owa sekwencja, która kończyła część drugiego łącznika.

Z ośmiu taktów drugiej części (nuta stała w głosie górnym) zostały tu zachowane tylko takty cztery, po których następuje po-

---

55) Tamże, str. 373.

56) Tamże.

57) Tamże, str. 317.

58) Tamże, str. 211.

wtórzenie powyższej sekwencji. Dalej rozwija się już niniejszy łącznik przez czas dłuższy (25 taktów) samodzielnie, niezależnie od łącznika drugiego. W przeciwieństwie bowiem do niego gdzie część ta opracowywała wyłącznie motyw refrenu, zachodzi tu po motywie refrenu również motyw kupletu wraz z bogatą tegoż ornamentyką (t. 369—385). Łącznik czwarty wiąże więc ze sobą — jakby przetworzenie w sonacie — materiał refrenu wraz z materiałem kupletu i oczywiście z materiałem drugiego a nawet i pierwszego łącznika, więc *cały* materiał ronda. Nie zwrócił nikt na to dotąd uwagi.

Pod względem harmonicznym odznacza się ten łącznik tym, że zaczyna modulację wcześniej od drugiego[59]); bo natychmiast przechodząc z *C* do równoimiennego *moll*, cały jest terenem ciągłych modulacji.

„Ostatni refren (od t. 401) jest wydłużony w końcowej swej partii (od t. 432—448), która rozprowadza szerzej tę modulującą sekwencję, jaką refren kończy się w swej zasadniczej formie. Jest to najbarwniejsza część utworu" — mówi Bronarski[60]); ale dodam: obok poprzedzającego ją łącznika.

Wreszcie zasługuje na omówienie koda (takt 449—465), zbudowana w swej pierwszej części z czołowego motywu refrenu, przemieniającego się jednak w 2-gim i 4-tym, po czym w 6-tym, 7 i 8 takcie na nutę stałą w sopranie, a uzupełnionego materiałem tematycznym w alcie: podparcie zaś stanowi zdwojony pedał toniczny dla dania tej cząstce spokoju: *molto legato e sempre più piano*. Druga część kody jest brawurowym *unisono forte*, opadającym od *d* czterokreślnego do *F* wielkiego (z podwojeniem przez *F* contra). Cztery takty (t. 466—469) złożone z *D* i *T* sharmonizowanych, są przy dynamice *ff — f*, oraz *ff — fff* utwierdzeniem zakończenia całego ronda.

Rondo à la Mazur op. 5 — druga z cyfrą opusową opublikowana kompozycja Chopina — jest w przeciwieństwie do pierwszej (Rondo op. 1) dziełem w całej pełni bez zarzutu. Posiada ono formę najczęściej pojawiającego się typu ronda: *A — B — A — B — A* (co

———————

59) Tamże, str. 336.

60) Tamże.

też zasadniczo będzie formą dalszych rond Chopina)[61]. Poszczególne jego cząstki pozostają w doskonałych względem siebie proporcjach, mimo iż ściśle nie odpowiadają w każdym szczególe przepisom zebranym przez teoretyków (refren: 33 takty a kuplet: 35 względnie 37 taktów, co — rzekomo — powinno być odwrotnie; a łączniki wszystkie bez wyjątku są dłuższe: 55, 65, 67 i 71 taktów — tak od refrenu jak kupletu). Wykazał więc w nim 17-to letni Chopin całkowite i wedle wzorów klasycznych dojrzałe opanowanie rzemiosła (łącznik czwarty, zbierający cały materiał ronda). W stosunku do przyszłych, w całej pełni „chopinowskich" kompozycji można zauważyć, że obok elementów świeżych, jakimi są tu refren i kuplet oraz partie łączników wyzyskujące ich tematy, pojawiają się jeszcze elementy starsze; ma słuszność Jachimecki, gdy pisze, że „w brawurowych członach ronda mamy do czynienia z materiałem uniwersalnego rodzaju koncertowego"[62]; odnosi się to do znacznej części łącznika pierwszego, a tymsamym i trzeciego (t. 37—40, 45—48, partia sopranu taktów 53—85); odnosi się to również do pierwszej, ale już nie drugiej części łącznika drugiego i odpowiadającej jej partii łącznika czwartego. Natomiast nie należy tu przeoczyć pewnych znamion, stanowiących już osobistą cechę charakterystyczną Chopina. Przede wszystkim więc zwrócić należy uwagę na szerokie zastosowanie nuty stałej. Na 469 taktów kompozycji wypełnia ona czy to jako pedał toniczny lub dominantowy (na krótkiej przestrzeni również ideowo leżący) czy jako głos stały w sopranie blisko 150 (ściśle 148) taktów, a więc niemal jedną trzecią część całej kompozycji. Obok nuty stałej pojawia się już w całej pełni bogaty ornament chopinowski, jako czynnik tworzący melodię chopinowską: zauważamy go (pomijając tu refren) przede wszystkim w kuplecie i jego cząstkach podlegających przepracowaniu w łączniku czwartym. Dalej — tak charakterystyczne dla wielu późniejszych dzieł Chopina — zboczenia do II stopnia wchodzą tu już w skład konstrukcji cząstek o formie dwuczęściowej (kuplet), a nie tylko w plan konstrukcji całego dzieła (poszczególne jego partie skomponowane w tonacji II stopnia) jak to było szeroko, może nie koniecznie szczęśliwie, zastosowane w Rondzie op. 1. Wreszcie i koda nie jest już „obiegową" muzyką, bo wogóle zakończenia u Chopina przedstawiają wielką, czy największą — jak mówi Bro-

---

61) Chrzanowski, Op. cit. str. 5.

62) Jachimecki, Op. cit. str. 51.

n a r s k i[63]) — rozmaitość i bogactwo typów od najskromniejszych do najkunsztowniejszych. Słowem rondo niniejsze — kompozycja sama w sobie doskonała — jest już w znacznej mierze przyszłą „osobistą", oryginalną muzyką chopinowską.

* * *

Nie tak przedstawia się sprawa z Rondem op. 73. N i e c k s[64]) scharakteryzował je następująco (co w takiej czy w innej formie, najczęściej ze skrótem, ale i bez skrótu zostało powtórzone przez dalszych biografów Chopina, że wymienimy dla przykładu Leichtentritta, Weissmanna i Huneckera):

„Gewisse Zierlichkeiten, eine nicht gewöhnliche Kühnheit und Kraft, sowie vereinzelte interessante Züge in der Durchführung zugestanden, bleibt Tatsache, dass der thematische Inhalt wenig, und das über-üppige Passagenwerk noch weniger bedeutet, da beide jenes Reizes ermangeln, der ihnen in den späteren Werken des Componisten eigen ist. Das Individuelle dieser Arbeit ist auf das Passagenwesen beschränkt und tritt noch nicht aus dem Elementaren hinaus. Deshalb mag das Rondo nicht unwürdig sein, gelegentlich auf dem Programm eines musikalischen Salons oder selbst eines nicht allzu classischen Concertes zu figurieren, es wird jedoch Diejenigen enttäuschen, welche ihm mit den Erwartungen entgegentreten, zu denen Chopins spätere so poesievolle wie stilvollendete Werke berechtigen".

Niniejsza kompozycja składa się ze wstępu (C, 24 takty) i ronda (2/4, 384 takty).

W s t ę p. W stosunku do dwóch poprzednich jest to wstęp i znacznie obszerniejszy — p i e r w s z y dłuższy wstęp Chopina — i przede wszystkim w stosunku do następującego po nim ronda samodzielny. Gdy czterotakty tamtych rond były albo bezpośrednim wprowadzeniem słuchacza w rondo przy pomocy powtarzanej toniki i dominanty (op. 1), albo nawet tylko początkiem jego melodii (op. 5), to ten rozwija się z samodzielnego materiału i w ramach odmiennej miary taktu od miary samego ronda. Cechą jego wspólną z poprzednimi jest tylko jego początek unisonowy (powtórzony w t.

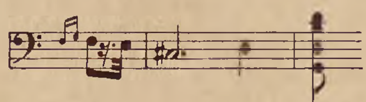
63) Op. cit. str. 217

64) Friedrich Chopin als Mensch und Musiker. T. I. str. 119.

9—11 i w taktach końcowych). Forma jego przedstawia się następująco:

$$(4a+4b) + (3a+5b) + 8c \ (2+2+2+2).$$

Rozpoczyna się ten wstęp (w fort. I) czterotaktem jednogłosowym z podwojeniem w oktawie; pierwsza i ostatnia nuta otrzymują znak *sf*, w środku zaś zastosowane *crescendo*, a całość ma być wykonana *veloce* (w tempie *allegro maestoso* ♩ = 72). Ta jednogłosowość jest częstym zjawiskiem u Chopina we wstępach, epizodach i przejściach modulujących [65]). Odpowiada na to fortepian II długimi akordami *piano* i *sostenuto* (4 *b*). W dziewiątym takcie podejmuje fortepian I frazę początkową (znowu *sf*, *veloce* i *cresc.*) ale w swobodnej [66]) transpozycji do tonacji stopnia drugiego — swobodnej, bo pierwotny interwał septymy zostaje tu zamieniony już w drugiej grupie szesnastkowej na nonę. Zjawisko to, to jest i transpozycję i stosowaną w niej swobodę spotyka się często u Chopina w durowych tematach [67]). Na podkreślenie zasługuje tu fakt skrócenia tej frazy z czterech do trzech taktów (3 *a*, do czego wrócimy jeszcze niżej). Odpowiedzią na to są w obu już teraz fortepianach długo przetrzymywane akordy (pierwszy uderzony *ff*, drugi już *p*), wypełniające pięć taktów (5 *b*), a w harmonii następuje odrazu przez dominantę powrót od tonacji stopnia drugiego do tonacji zasadniczej *(C-dur)* z kadencją doskonałą. Dotąd jest to wszystko fantazją nie mającą bezpośredniego związku z rondem. Dalsze ośm taktów (8 *c*) opracowują krótki temat:



o tyle ważny, że jest on więzią jedyną między wstępem a rondem, że zjawiając się później każdorazowa z wejściem refrenu (ale też tylko tam) sprawia on to, iż nie wolno twierdzić, że wstęp nie ma żadnego związku z rondem [68]).

---

[65]) Bronarski Op. cit. str. 351.

[66]) Tamże, str. 169.

[67]) Tamże, str. 38.

[68]) Analiza niniejsza jest właściwie własnością Bronarskiego, rozrzuconą w jego pracy, co uwydatniamy zresztą, cytując każdy szczegół przez niego podany. Wniosków z tej analizy Bronarski oczywiście nie wysnuwa, bo to nie należy wcale i nie mieści się w temacie („Harmonika Chopina") jego cennej pracy.

Z powyższej analizy widać, że budowa tego wstępu przypomina przede wszystkim technikę „tokkatową“, tokkaty starszego typu: składa się z biegników przeplatanych długotrwającymi akordami. Jest to jedyny tego rodzaju wstęp Chopina. Skąd się wziął u Chopina, właśnie wówczas (r. 1827 a może nawet 1826), taki pomysł? Nie będzie chyba błędem, jeśli postawimy hipotezę, że ten wstęp mógł powstać pod wpływem ówczesnego epizodu z jego życia: gry na organach, którą Chopin uprawiał od jesieni 1825 r. Wiemy z listu do Jana Białobłockiego (listopad 1825), że Chopin żywo odczuwał tę nominację na organistę szkolnego. Nie słyszał zapewnie Chopin u żadnego organisty warszawskiego porządnej tokaty, ale „maniera“ tokkatowa była u organistów zawsze powszechna. Czyż nie zdobyliśmy więc tą drogą tego szczegółu: jak mogła wyglądać (biorąc pod uwagę młodociany wiek) gra organowa Chopina w kościele Wizytek? Oczywiście dokumentów na to nie ma, ale rozumowanie nasze nie jest zapewne bezpodstawne.

Pod względem harmonicznym nie przedstawia ten wstęp żadnej osobliwości. Brak tu jeszcze odległych trójdźwięków, które mają za cel utrzymać chwiejność tonalną nawet w krótkich wstępach[69]). Cel ten osiąga tu Chopin znacznie prostszymi środkami. Po takcie 4-tym zakończonym toniką dodaje Chopin w t. 5 tej tonice małą septymę (więc zamienia *T* na D^7 tonacji *F*), następnie przez podwyższenie primy przetwarza tę D^7 (z *F-dur)* na dominantę nonową bez podstawy do tonacji *d-moll* — lecz jest tu ona tylko dominantą wtraconą do II stopnia tonacji *C-dur*, bo całe dalsze trzy takty pozostają w tej tonacji, a przejście do następnego biegnika dokonuje się jedynie przez obniżenie (i to na ostatniej ćwiartce) tercji w dominancie tonacji *C-dur*, która przez to ma otrzymać charakter *S* w *d-moll*. W takcie 11-tym kończy się biegnik *d-mollowy* dźwiękiem *f*, do którego jako do swej septymy nawiązuje w następnym takcie dominanta z *C-dur*. W partii od 12—16 taktu zachodzi tylko górna alteracja *w* D^7 i dalej taż $D^{7}_{5>}$ oparta o podstawę toniczną. Temat taktów 17—24 (p. przykład str. 48) ma pod względem harmonicznym znaczenie *S*, w tonacji *C*) po której następuje długa (dolna) apodżjatura[70]) przed kwintą dominanty i sama D^7

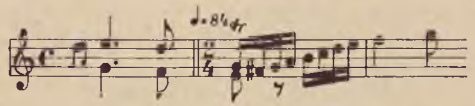
---

69) Bronarski, Op. cit. str. 151.

70) Odnosi się do tych tu apodżjatur w całej pełni spostrzeżenie, które zrobił Bronarski (Op. cit. str. 398) o apodżjaturach chopinowskich w ogóle. „mają z reguły przewagę nad swymi rozwiązaniami, otrzymując akcent metryczny, rytmiczny, lub oba razem".

(t. 17—18); w t. 19—20 mamy powtórzenie tegoż (więc po *D* powrót *S!;* bo oczywiście między obydwoma odcinkami zachodzi — długa nawet — cezura), lecz teraz apodżjatura przed tymże samym *d* na znaczenie apodżjatury przed sekstą dorzuconą do mollowej subdominanty, więc S — apodżjatura i $S\begin{smallmatrix}6\\5\\3>\end{smallmatrix}$; trzeci powrót tego odcinka równa się powtórzeniu odcinka pierwszego (t. 21—22, 17—18) a w czwartym pozostaje do końca funkcja dominantowa.

Przedtaktem:



który się wywodzi z motywu dopiero co omawianego tematu rozpoczyna się refren ronda.

Rondo: tonacja C, takt 2/4, ilość taktów 384.
Schemat:

C-dur	Refren	t. 1—40	40 taktów
a-moll	Łącznik	t. 41—78	38 „
	Kuplet	t. 79—110	32 „
	Łącznik	t. 111—160	50 „
C-dur	Refren	t. 161—192	32 „
Es-dur	Łącznik	t. 193—264	72 „
e-moll	Kuplet	t. 265—296	32 „
	Łącznik	t. 297—336	40 „
C-dur	Refren-Coda	t. 337—384	48 „
			384 taktów

(Refren: 40 i 32 takty, Kuplet: 32 i 32 takty, łączniki: 38, 50, 72, 40, Refren-Koda: 48. Wnioski: Kuplet jest tu zgodnie z tradycją i teorią istotnie najkrótszą cząstką ronda, choć nie wiele krótszą od refrenu. Łaczniki pierwszy i czwarty mają rozmiary refrenu — pierwszy o dwa takty krótszy, drugi i trzeci są dłuższe, trzeci osiąga niemal podwójną długość refrenu).

R e f r e n ma dość osobliwą formę $a + b + \frac{1}{2}a$ tj. 16 + 16 + 8 taktów. Na ostatnie złożyły się skrajne cząstki szesnastotaktu, tj. t. 1—4 i 13—16. Co do tej formy refrenu nasuwają się następujące uwagi:

1. Schemat jej pokrywa się z klasycznym schematem $A-B-A$[71]), w którym jednak pojawia się odchylenie u klasyków nie spotykane (a przynajmniej w podręcznikach form nie zarejestrowane), mianowicie skrócenie do połowy *A da Capo*. W i e h m a y e r znalazł podobny przykład u Mendelssohna: Andante z wariacjami. To Andante, również w takcie $^2/_4$, składa się: z $8\,a + 8\,b + 4\,a$. Wiehmayer pisze: „Hier hat der Teil *b* den gleichen Umfang, wie die vorhergehende Periode. Da aber anschliessend nur die Nachsatzgruppe der Periode wiederholt wird, die für sich keinen ganzen Liedformteil vorstellen kann, so ist die Form zweiteilig. (Normale zweiteilige Liedform mit erweiterten Teil *b*)". Czy tę analizę można przyjąć również dla Chopina? Jest pewna różnica, mianowicie: u Mendelssohna został do części *b* doczepiony tylko następnik części *a*, tu jednak ma się rzecz trochę inaczej. Część *da Capo a* powtarza z pierwszego *A* tematy *a* i a_2, więc łączy cztery pierwsze takty z czterema ostatnimi. Stąd wygląda to raczej na nieprawidłową formę trzyczęściową o symbolu *A B a*. U klasyków znajdujemy odpowiednik do tego schematu w postaci *A b A*, np. u Beethovena Menuet w Sonacie op. 49. Oczywiście budowa chopinowska jest możliwa tylko w tym wypadku, gdy podobna cząstka *(A B a)* wchodzi w skład wielkiej całości, bo jako utwór samodzielny byłaby nie do pomyślenia, jako forma trzyczęściowa estetycznie nie zadawalająca.

2. Wewnętrzna budowa poszczególnych szesnastotaktów odbiega również od wzorów klasycznych. Stosunkowo prawidłowo przedstawia się *A* zbudowane w całości z tematu *a* i jego wariantów $(a+a_1+a+a_2)$; ponieważ kadencja środkowa tego okresu jest kadencją zawieszoną — i to w tonacji paraleli: *a-moll* — przeto jest rzeczą naturalną, że okres kończy się kadencją doskonałą w tonacji zasadniczej *C-dur*. Natomiast *B*, w którym spodziewać by się można tonacji dominanty, zachowuje nadal przez sześć taktów tonację zasadniczą i dopiero w 7 i 8 takcie dochodzi do tonacji dominanty; utrzymuje się w niej w dalszych ośmiu taktach (tj. w następniku) opartych w całości na pedale *G* (tu pedał toniczny); w takcie 15 i 16 powraca chromatycznie *(g, gis, a b, h)* do tonacji zasadniczej.

[71]) Hugo L e i c h t e n t r i t t w Musikalische Formenlehre, wyd. III, Lipsk, 1927, str. 308, pisze: „Bei Chopin kommt die Liedform in so geistvollen und neuartigen Abwandlungen vor, dass es sich wohl verlohnt, diesem Meister auch als Formenkünstler ein besonderes Interesse zu widmen, zumal da die Liedform... seine Hauptform überhaupt ist".

Cały drugi okres *B* składa się z nowego materiału tematycznego: cztery *b* + cztery *c* + ośm (*d* i d_1).

W związku z rondem należy zauważyć, że:

1. niniejszy refren ma najczęściej [72]) zachodzące w rondach — lecz właśnie nie chopinowskich — budowę *a b a*, tu z omówionym odchyleniem w *a, da Capo;*

2. zakończenie natomiast refrenu jest nie rondowe, jeno sonatowe, tzn. modulujące (jedyne w tych pięciu rondach), a nie na tonice tonacji zasadniczej.

Pod względem harmonicznym nie wymaga refren żadnych wogóle wyjaśnień [73]).

By nie wracać ponownie do refrenu przy jego powtórce (w taktach 161—192), omówimy na tem miejscu zjawiska tam zachodzące:

1. Co się tyczy formy, należy zauważyć, że refren zostaje tu skrócony o sześć taktów, a że *a da Capo* liczy wogóle ośm taktów, więc właściwie zmienia się refren z formy trzyczęściowej na dwuczęściową *AB*. Tak też jest istotnie, bo gdy w pierwszym refrenie część B przechodziła do części *a da Capo* z pedału *G* chromatycznie poprzez *gis, a, b, h* do tonacji zasadniczej *C-dur*, tu mamy tylko frazę chromatyczną krótszą *g, as, a* i *b* prowadzące do *Es-dur*, bo *b* jest już dominantą do toniki *Es*. I tu też rozpoczyna się długi łącznik, bo trudno uzasadnić jego początek o dwa takty dalej (t. 195); rozpoczyna się więc on dwoma pierwszymi taktami tematu refrenu.

2. Co się tyczy harmonii okresy *A* i *B* są tu nie tknięte; natomiast w melodii zachodzą i zgodnie z teorią o budowie ronda [74]) i zgodnie ze stałym postępowaniem Chopina w innych również formach mniejsze (nawet całkiem tylko drobne) czy większe jej urozmaicenia. Spotykamy je w taktach: 162 (= 2), 164 (= 4), 171—173 (= 11—13, 179 (= 19), 182 (= 22), 184 (= 24) i 187 (= 27).

Ł ą c z n i k (t. 41—78) niemal równy rozmiarami refrenowi (38 taktów w stosunku do 40-tu refrenu) zawiera *cały* szereg pięknych, bardzo interesujących szczegółów, a mimo to o n właśnie jest przyczyną, dla której to rondo nie stoi na wyżynie innych młodzieńczych dzieł Chopina — przyczyną, dla której widocznie sam Chopin
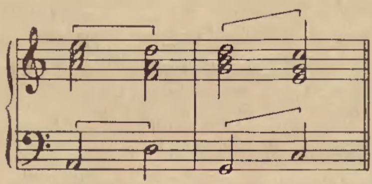
---

[72]) L e i c h t e n t r i t t, Op. cit. str. 118:
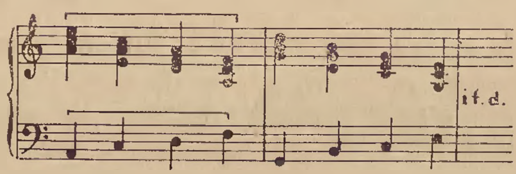
[73]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 197 wskazał na sekwencję II—IV I—III VII—II VI—I V—VII opartą na nucie pedałowej G w takcie 53—56 tj. 29—32 refrenu.

[74]) L e i c h t e n t r i t t, Op. cit. str. 123: „Oft wird bei der Wiederkehr das Rondothema in mannigfacher Weise verziert".

uznał później za stosowne ronda tego nie drukować. A więc: rozpada się ten łącznik[75]) na trzy cząstki 8 + 16 + 14 taktów z trzema różnymi myślami. Pierwsza, najkrótsza cząstka (t. 41—48) opiera się jeszcze pod względem tematycznym na refrenie, mianowicie na trzecim i czwartym jego takcie. Pod względem harmonicznym jest ona interesującą progresją, omówioną szczegółowo przez B r o n a r s k i e g o[76]). „Podstawa jej jest następująca:



ale każdy akord występuje tu i w formie zasadniczej i w sekstowej ze zmianą położenia kwintowego na tercjowe, a zatem:



Nadto zaś szereguje Chopin akordy w ten sposób, że bas idzie poprzez dwa takty w górę, a inne głosy postępują w przeciwnym kierunku, wskutek czego melodia schodzi wciąż tercjami w dół, a bas wznosi się w skokach tercjowych na przemian z postępami w sekundach. W dalszych dwu taktach proces powtarza się na nowo, przy czym role między obu partiami fortepianowymi doznają wymiany. A wreszcie jeszcze jedno: oto omówiony szereg akordów występuje w figuracyjnym, polimelodycznym wzbogaceniu, w którym triolkowa figura powtarza się ustawicznie tworząc progresję.

---

[75]) Czysto zewnętrznie można poznawać rozpoczynanie się łącznika (więc czegoś innego, niż było dotąd) po ożywieniu ruchu, tj. t u po wprowadzeniu triolek szesnastkowych, zachowanych konsekwentnie w całej tej 38-mio taktowej partii. Zdawałoby się, że nie ma powodu zwracać uwagi na to, jako na szczegół mogący odrazu słuchaczowi i analizatorowi dzieła uświadomić fakt, że rozpoczyna się dalsza cząstka kompozycji, a jednak doświadczenie jakieśmy zrobili z Rondem op. 1 poucza, że nieuwzględnienie i tego m. in. szczegółu poprowadziło tak muzyków jak muzykologów na manowce.

[76]) Op. Cit. str. 169.

W ostatecznej więc formie w ustępie tym mamy progresję melodyczną o wzorze $^1/_4$-taktowym i harmoniczną o wzorze całotaktowym, w układzie (formie) zaś ustęp tenże przedstawia się jako dwa równoległe dwutakty". Ta cząstka jest (według mego poglądu) przejściem z refrenu do właściwego łącznika.

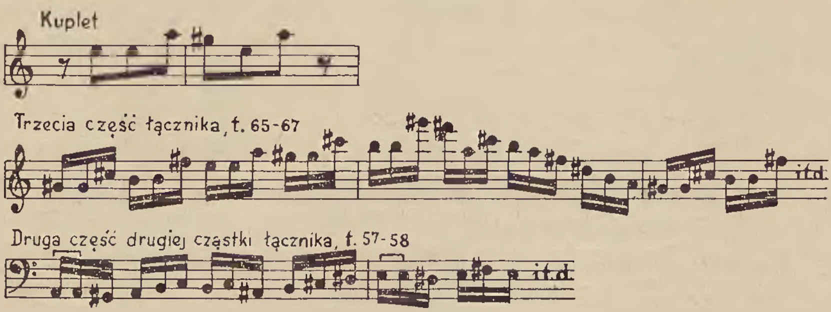
Drugą, najdłuższą z tych czterech cząstek (bo 16-to taktowa, t. 49—64), lub jak mówi B r o n a r s k i[77]) „rozwiniętą myśl samodzielną", więc tak poza refrenową jak i w pierwszych ośmiu taktach (49—56) poza kupletową — można uznać dopiero za właściwy łącznik, bo cząstka ta posiada właśnie często spotykane, typowe cechy łącznika:

a) melodyjną samodzielność;

b) charakter tematu bocznego nie będącego wcale dalszym ciągiem i uzupełnieniem tematu głównego (refrenu), jeno raczej lekkim jego przeciwieństwem;

c) wreszcie nieznaczne, bo zrazu niedostrzegalne wprowadzanie kupletu.

Tu to ostatnie to jest przygotowanie kupletu, poczyna się niemal niedostrzegalnie zaznaczać w drugiej połowie drugiej cząstki łącznika (od t. 57), a pojawia się już wyraźnie w trzeciej, czternastotaktowej jego części (t. 65—78). Oto zestawienie cząstki kupletu (t. 79—80) z dwoma jego przygotowaniami:



t. 57—58: niemal nie dostrzegalne przygotowanie kupletu, bo jedynie dwukrotne uderzenie tej samej szesnastki na początkach taktów — i to nie wszystkich (zaznaczone tu klamrami) — da się zrozumieć dopiero po zestawieniu tych taktów (57 nn) z następnymi (65 nn, tj. trzecią częścią łącznika) jako świadome, zamierzone przez kompozytora rozpoczęcie przygotowania kupletu.

---

[77]) Op. cit. str. 337.

Harmonia łącznika nie wymaga po opracowaniu tego tematu przez Bronarskiego żadnych objaśnień. Poza omówioną wyżej przez Bronarskiego sekwencją spotykamy jako jej zakończenie kadencję zawieszoną, składającą się z alterowanej w górę mollowej *S I* < (oczywiście w przewrocie sekstowym, więc $\frac{6}{3}$ <) i Dominanty, a w dalszym ciągu taktów 41—48: S^n i D^9 wtrąconą do *D*. W partii taktów 49—64 zachodzą z początku tylko i wyłącznie *T*, *S* i D^+ a dopiero od t. 57—64 następuje cały szereg modulacji, więc od *a-moll* do *h-moll*, *fis-moll*, *cis-moll*, *gis-moll*, *dis-moll* z niespodziewanym jednak, a bardzo efektownym — jak to już omówił B r o n a r s k i[78]) — zakończeniem, bo nie na tonice *dis-moll*, jeno na dominancie tonacji *E-dur* co w szczegółach przedstawia się następująco:

					E: D^7
				dis: ^0S $D^{+\frac{6}{4}}$	[^0T]
			cis: ^0S D^+	^0T —	
		fis: ^0S D^+	^0T —	—	
	h: ^0S D^+	^0T —	—		
e: ^0S D^+	^0T —	—			
a: ^0T —					

Partia taktów 65—78 jest wprost uboga, bo zawiera jedynie *T*, D^+ i pedał.

Pomimo tylu ciekawych i pięknych zjawisk jakie zawiera łącznik, nie należy on do rzeczy udałych. Refren skończył się nagłym zwrotem *do a-moll*. „*W* tej tonacji zaczyna się następnie łącznik. Ponieważ kuplet występuje w dalszym ciągu także w *a-moll*, plan tonalny należy uznać za wadliwy. Tym bardziej, że wspomniany łącznik pozostaje dość długo w *a-moll*, rozwijając nawet myśl muzyczną o wybitniejszym tematycznym znaczeniu i dopiero w dalszym przebiegu moduluje, ustalając się ostatecznie w *E-dur*, to jest w tonacji dominanty względem tonacji następnego kupletu“[79]). Podobną niezręczność w planie tonalnym zauważa się również w młodzieńczym Polonezie *b-moll*[80]).

Dla osiągnięcia przejrzystości obrazu całego dzieła omówimy tu zaraz drugie pojawienie się tegoż łącznika (tak jak to zrobiliśmy

---

[78]) Op. cit str. 289.

[79]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 337.

[80]) Tamże, str. 467.

4*

wyżej z refrenem). Przy powrocie tego łącznika w taktach 195—264, a więc tu łącznika niemal jeszcze raz tak długiego (bo o stosunku 38 : 72 taktów) zachodzą w nim następujące zmiany, wykazane już przez Bronarskiego[81]). „Drugi refren ostatnią swą część przenosi nagle do *Es-dur*, rozpoczynając w ten sposób szereg modulacji, które wskutek rozwijania głównego motywu refrenu nadają tej części łącznika charakter przeróbki. Dopiero jego druga połowa odpowiada pierwszemu łącznikowi, którego jest zrazu transpozycją (16 taktów), a później parafrazą (20 ostatnich taktów), przy zachowaniu niemal identycznego postępu harmonicznego: modulacje w kole kwart, wychodzące z *a-moll* za pierwszym razem (to jest w pierwszym łączniku), z *e-moll* za drugim zakończone raz w *E-dur*, drugi raz w *E-dur — e-moll*". Istotnie ten obszerny, 72-taktowy łącznik przeprowadza w swej pierwszej połowie, która rozmiarami swych 36 taktów (t. 193—228) równa się niemal całemu pierwszemu, bo 38 taktowemu łącznikowi, następujące modulacje: z *Es-dur* (t.193—195) do *c-moll* (t. 196—198), *d-moll* (t. 199—202), *g-moll* (t. 203—205), *Es-dur* (t. 205—209), *f-moll* (t. 209—211), *as-moll* (t. 211—212) gdzie w takcie 212 tonika *as* (*as — ces — es*) zostaje enharmonicznie przemieniona przez zmianę *as* na *gis*, a podwyższenie *es* na *e* na dominantę w *A-dur*, które teraz trwa aż do taktu 216; następują jeszcze: *e-moll* (t. 217 $S^n — T$), *h-moll* (t. 218 $T — D$), *cis-moll* (t. 219—220) i wreszcie ustala się *e-moll* (t. 220—227), nawiązując dopiero teraz w takcie 229 do początku pierwszego łącznika (t. 41—78), transponowanego oczywiście obecnie z pierwotnej tonacji *a-moll* do *e-moll*. Wiernie powtórzone są takty 41—56 w taktach 229—244; parafrazą dwudziestudwutaktów 57—78 są takty (w ilości dwudziestu) 245—264.

Kuplet o rozmiarach 32 taktów (t. 79—110) w tonacji *a-moll* posiada ściśle symetryczną, trzyczęściową formę: *a* ||: 8 :|| + *b* 8 + *av* 8, z najnaturalniejszymi stosunkami harmonicznymi, a więc: *a-moll* z kadencją końcową w *E-dur* (część *a*) — *E-dur* z kadencją końcową *E* jako dominantą w *a-moll* (część *b*) i *a-moll da Capo* z kadencją doskonałą w *a*. Część środkowa *(b)* zatrzymuje się w tonacji *E-dur* tylko w dwu pierwszych taktach, bo dalsze dwutakty 3—4 i 5—6 są ich powtórzeniem w opadającej progresji więc w tonacjach *D-dur* i *C-dur*, a ostatni tworzy kadencję zawieszoną (w *a-moll*) o charakterze frygijskim. W części *da Capo* zostaje zastosowana od

---

81) Tamże, str. 337.

taktu trzeciego jako wzoru (*T* i *D* w *B-dur*) progresja wznosząca się, więc tonacje *C-dur*, *d-moll* i kadencja *S*, *T*, *D*+, *T*.

Pod względem agogicznym następuje w kuplecie po wzmożonym ruchu w łączniku (triole szesnastkowe) całkowity spokój w pierwszych ośmiu taktach (ruch ósemkowy) a w dalszych powrót do normalnego ruchu w tym rondzie, tj do ruchu szenastkowego narzuconego rondu przez temat naczelny (refren) czy nawet już przez pasaże wstępu. Dla zapewnienia całemu kupletowi mniej masywnego brzmienia stosuje tu Chopin ów ruch szesnastkowy w unisonie.

Pod względem dynamicznym jest cały ten kuplet — o ile chodzi o jego głos melodyjny — utrzymany w piano, a ruch szesnastkowy w *pianissimo:* z początku *sempre staccato,* później (od *da Capo) legato.* Od piątego taktu przed końcem rozpoczyna się *crescendo* dochodzące w przedostatnim takcie do *forte,* a w pierwszym takcie nowego (drugiego z kolei, jeszcze nieomówionego) łącznika do *ff.*

Po tej analizie można się zorjentować, że kuplet niniejszy odpowiada niemal idealowi kupletu, to jest takiemu kupletowi, jaki sobie jako ideał wyobrażają teoretycy form muzycznych: „Najlepszy jest kuplet kontrastujący w rodzaju *Tria,* więc *minore* w rondach *majorowych*“ [82]). Odbiega zaś niniejszy od owego teoretycznego ideału o tyle, że ma całkowicie materiał tematyczny, z którego kompozytor stworzył zamkniętą w sobie, samodzielną część. Zrównuje to co do wartości kuplet z refrenem, a kuplet winien być czymś drugorzędnym — nosi przecież nazwę „epizodu“. A jednak podporządkowanie niniejszego kupletu refrenowi jest o tyle zachowane, że ten kuplet jest krótszy od refrenu o osiem taktów (jest wogóle najkrótszą częścią wśród wszystkich części ronda) i lżejszy w brzmieniu, śpiewny w melodii, cichy w dynamice. Kuplet ten transponowany do *e-moll* zjawia się ponownie wiernie w taktach 265—296.

Po kuplecie następuje drugi ł ą c z n i k (t. 111—161: 50 taktów), którego celem jest przygotowanie powrotu refrenu. Już z celu tego łącznika można przewidzieć środki, jakimi się tu musiał Chopin posłużyć: są to środki potrzebne kompozytorowi dla osiągnięcia silnego stopniowania, a więc progresja, nuta pedałowa i wzmożona dynamika w pierwszym rzędzie, jako środki stosowane przez ogół kompozytorów; ale znajdą się tu i pewne szczegóły osobiste, poraz

[82]) L e i c h t e n t r i t t, Op. cit. str. 120—121.

pierwszy przez Chopina zastosowane. Dla przejrzystości analizy rozłóżmy ten jednolity ustęp na cząstki. Są one następujące:

taktów 8 (t. 111—118) — akord neapolit. i wysnute stąd konsekwencje;

„ 10 (t. 119—128) — progresja z cząstki tematu refrenu;

„ 8 (t. 129—136) — progresja chromatyczna z cząstki tematu refrenu na pedale *D*;
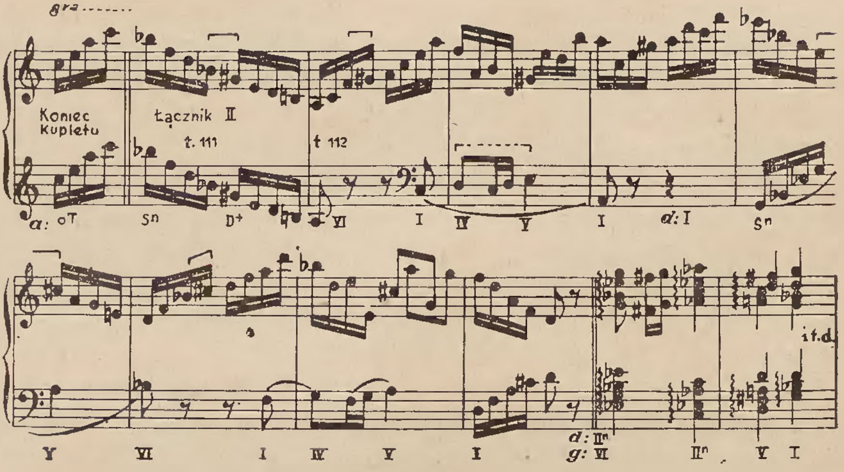
„ 8 (t. 137—144) — progresja chromatyczna z cząstki tematu refrenu z zastosowaniem synkopy, na pedale ruchomym (*ostinato*). Dotąd wszystko o dynamice *ff — f — fff — f*. Odtąd w ostatnich szesnastu taktach (takt 145—160) zjawia się *pp* temat kupletu na rozmaitych formach pedału. W szczegółach wygląda to następująco: Łącznik rozpoczyna się akordem sekstowym neapolitańskim. B r o n a r s k i zauważa, że nie jest to u Chopina zjawisko codzienne: „Chopin c z a s e m nowy ustęp zaczyna sekstowym akordem neapolitańskim. Widzimy to na przykład już w młodzieńczym Polonezie *Ges-dur*“ [83]). Jeżeli zwrócimy uwagę na to, że polonez ten pochodzi z r. 1829, to takie zastosowanie akordu neapolitańskiego zaszłoby tu (w tym rondzie) u Chopina poraz pierwszy. Jest ten akord neapolitański związany z dominantą bez pośrednictwa toniki, zawiera więc w melodyce skok tercji zmniejszonej *b-gis*, co naogół nie zachodzi później u Chopina wedle spostrzeżeń B r o n a r s k i e g o [84]): „Jako charakterystyczny rys podnieść należy, że Chopin unika w melodii postępu zmniejszonej tercji przy połączeniu $IV^n + V$. Nie melodyjny ten skok umieszcza Chopin chętnie w jednym z dolnych głosów, aby słabiej wystąpił albo też tak prowadzi melodię, aby ominąć przynajmniej bezpośrednie pojawienie się zmniejszonej tercji“. Tu jest wprost przeciwnie; chciałoby się przypuścić, że młodociany Chopin zastosowawszy poraz pierwszy akord neapolit. w łączniku, którego celem jest osiągnięcie silnego napięcia i stopniowania tego napięcia, wyzyskał to do pewnego stopnia „brutalne“ (przynajmniej w owych czasach) brzmienie, jakie zachodzi w melodyce między $S^n + D^+$ i z użycia akordu neapolitańskiego na samym początku łącznika wysnul dalsze konsekwencje: nie tylko obydwie pierwsze cząstki łącznika (8 + 10 to jest t. 111—128) zbudował z akordów neapolitańskich, ale i w me-

---

[83]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 83.

[84]) Tamże, str. 82.

lodyce niezależnej od nich zastosował skoki zwiększonej sekundy, odpowiadające skokom zmniejszonej tercji i w ten sposób nadał melodyce jednolity charakter. Oto pierwszy ośmiotakt łącznika, który tu przytaczam w całości wraz z jeszcze dwoma taktami dalszymi, bo jest on zarodkiem całego łącznika.



Fortep. II-gi powtarza w odpowiedniej oktawie fortep. I-szy. Bas wprowadza w tym ośmiotakcie nowy temat, występujący jednak w swej całej rozciągłości tu tylko, więc stanowiący epizod niepowtórzony już w rondzie. Natomiast motyw jego czołowy, stanowiący zmodyfikowany początek refrenu, tj. taki, jaki się zjawi dopiero za trzecim powrotem refrenu-kody, jest podstawą dla rozbudowy całego łącznika. Bo cząstka jego 10-taktowa składa się z progresji wznoszącej się skokami tercjowymi, której dwutaktowy wzór (t. 119—120) jest zbudowany właśnie z owego czołowego motywu i rozwiązania akordu neapolitańskiego (p. przykład). Zachodzące tu akordy neapolitańskie mają różne znaczenie:

1. Akord neapolit. jako środek modulacyjny zachodzi w takcie 119 (zjawisko nie częste u Chopina) [85]. Oto po tonice *d-moll* mamy akord *Es-dur*. Jest on właśnie w dotąd panującej tonacji *d-moll* akordem neapolitańskim, więc po nim powinny nastąpić — jako kadencja w *d-moll* — akordy *A* i *d*, lecz tu on się usamodzielnia w stosunku do poprzedniej tonacji (i dlatego zapewne jest bez

85) Bronarski, Op. cit. str. 80.

przewrotu!)[86]) i daje początek nowemu rozwojowi harmonicznemu, bo po nim następuje *As*, (rozwiązujące się na *D* i *g*), a więc nowy neapolitański już z tonacji *g-moll*. Następstwo akordów *Es* — *As* — *D* — *g* tłumaczy się samo przez się i tego rodzaju połączenia są najczęstsze u Chopina, i to właśnie — jak tu — w łącznikach modulujących po kupletach [87]).

2. Każdy (zachodzący tu) akord neapolit. jest użyty w tonacjach minorowych, bo tam gdzie była sposobność użycia go w majorze (t. 121), Chopin pominął go, dając w jego miejsce nie naruszony chromatyką stopień II. Mamy więc tu znowu przyszłą cechę charakterystyczną Chopina [88]).

3. Wszystkie akordy neapolit. zjawiające się po innym akordzie niż toniczny, zjawiają się tu po akordzie VI stopnia (trzecia cecha charakterystyczna Chopina) [89]); właśnie toniczne akordy poprzedzające akord neapolitański są szóstymi stopniami tych nowych tonacji, w których się akord neapolitański pojawia (t. 119—113 i 123)

4. Z wyjątkiem taktu 119 wszystkie są tu (t. 119—128) w formie sekstowej. Harmonia obu omówionych cząstek łącznika przedstawia się więc następująco: t. 111—118:

a: IV^n V | VI I | IV V | I I | V$\begin{smallmatrix}5>\\3>\\1>\end{smallmatrix}$ |
d: | VI^n V | VI I | IV V | I

t. 119—128:

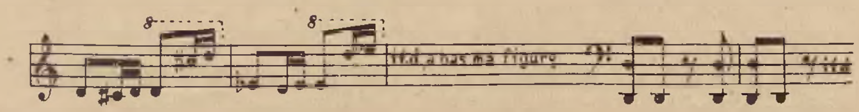
d II^n (!) — |
g VI IV^n | V I | I^6 | |
B | VI VII | V I | I |
d | VI IV^n | V I | IV |
B | VI II | V I | VII
g: | II IV^n

IV^n (*D*) | V
D: | I

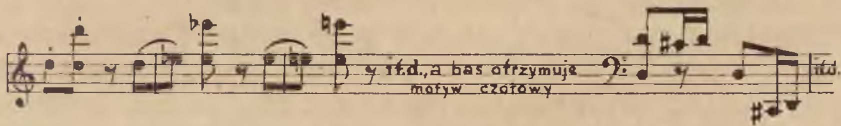
[86]) Tamże, str. 81 stwierdza, że i w tej postaci pojawia się on u Chopina niezbyt rzadko.

[87]) Tamże, str. 80—81. [88]) Tamże, str. 78. [89]) Tamże.

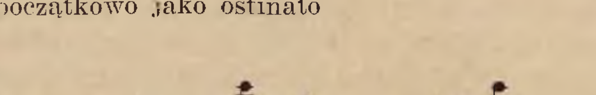
W następujących dwóch dalszych cząstkach łącznika (każda po ośm taktów, 129—137 i 138—134) rozwija się progresja chromatyczna z motywu czołowego refrenu. Progresja ta wznosi się *sempre crescendo* obydwa razy od *d* poprzez *es, e, f, fis* do *g*. Za pierwszym razem znajduje się temat czołowy w melodii:
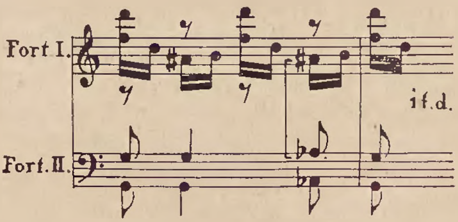


Za drugim razem figura basu zostaje przeniesiona w górę:



Ów pedał *d* możemy jeszcze w pierwszym ośmiotakcie (t. 129—137) uważać za dominantę z *g-moll* (więc pedał dominantowy), ale możemy go już równie dobrze uważać za tonikę *D-dur*, czym on jest bezwątpienia w drugim ośmiotakcie (t. 138—144). Kończy się ten pedał w takcie 143 przez wejscie na *Es* (akord neapolitański bez przewrotu w tonacji *D-dur*), a od taktu 145 (— następna, ostatnia już cząstka łącznika) dochodzi do głosu w tonacji *D-dur pianissimo* temat kupletu. Ale trwa on zaledwie w czterech taktach (t. 145—148), bo dalej pojawia się już sam akord *D* (rozłożony na szesnastki), początkowo jako tonika w *D*, (t. 149—150), dalej jako taż tonika z obniżoną tercją, przez co przemienia się ona na II stopień tonacji *C-dur* (t. 151—152) i osiąga dominantę nonową tejże tonacji. Dominanta ta, początkowo jako ostinato



a potem już jako pedał wprowadza powrót refrenu. Dla ścisłości dodać jeszcze należy, że w tym ostatnim ośmiotakcie pojawia się (rzadkie jeszcze we wczesnej twórczości Chopina) zjawisko równoczesnej alteracji górnej i dolnej jednego i tego samego stopnia (t. 154 i 156):



Ten 50-taktowy łącznik (nie należący wcale do arcydzieł) świadczy o genialnej zdolności 18-to, a może nawet 17-letniego Chopina do tematycznej roboty na wzór Beethovena, którego zresztą Chopin większą sympatią nie obdarzał. Nie obdarzał... ale wykazał swą dojrzałość, swe opanowanie métier twórczego.

Ostatni, czwarty łącznik t. 297—336 (taktów 40) nawiązuje do swego poprzednika po pierwszym kuplecie, to jest do łącznika drugiego przez to, że powtarza tamtego początek, zaczynając się jak i on akordem neapolitańskim. Nie dzieli się już jednak na cząstki swego poprzednika, jeno rozwija szesnaście taktów z pierwszego swego dwutaktu, czyli że jest łącznikiem złożonym z pasaży o charakterze wirtuozowskim. W dalszych czterech taktach (t. 313—316) nawiązuje, ale w drugim tylko fortepianie, do tej partii swego poprzednika, w której tam pokazał się epizodycznie motyw kupletu (t. 145—148); tu tego motywu w fortepianie pierwszym nie ma, jeno zjawia się motyw gamowy zamiast, czy raczej jako kontrast do dotychczasowego motywu z rozłożonych akordów. Po tych czterech taktach zostaje osiągnięta tonacja *C-dur* (t. 317) i powrót motywu z rozłożonego akordu. Ta tonika *C* w połączeniu z alterowanym stopniem VI (akord *As*, będący paralelą durową subdominanty mollowej tonacji *C*) wypełnia dwanaście taktów aż do dojścia do pedału dominantowego, wprowadzającego po dalszych ośmiu taktach refren ostatni. Omówił to miejsce Bronarski[90]) następująco: „W Rondo op. 73, takt 64 od końca (t. 321) po c^{+} następuje as^{+}, które w dalszym ciągu (t. 322) skompletowane jako $S_{\substack{6< \\ 3> \\ 1<}}$ rozwiązuje się do $c^{+}(\frac{6}{4})$".

Refren trzeci (t. 361—376) zjawia się już w pierwszym takcie z drobną zmianą tematu (zapowiedzianą wyżej w łączniku drugim), co pociągnęło za sobą takąż zmianę w takcie następnym;

---

[90]) Tamże, str. 150.

trzeci takt jest jeszcze wiernie zachowany, lecz dalej następuje już swoboda w rozwijaniu się refrenu z potrąceniami o tonację subdominanty. Co do rozmiarów — z pierwotnego refrenu pozostała tylko część *A*, szesnaście taktów. Można więc zgodzić się na zapatrywanie się B r o n a r s k i e g o [91]), że właściwie „refrenu trzeciego niema" i uważać już t. 361 za początek kody. O ile się jednak przyjmie trzeci refren, to koda rozpoczęła by się w t. 377 i byłaby zbudowana z następującego materiału:

a) z taktu 197—198 łącznika trzeciego;

b) z taktów wyprzedzających ten łącznik (t. 189—192), które zresztą zawierają motywy pojawiające się już w refrenie w cząstce *B*;

c) z dopiero co omawianego w łączniku czwartym powiązania $c^+ + as^+$;

d) wreszcie z biegnika gamowego w ruchu triolowym, a w końcu z rozłożonego trójdźwięku tonicznego już to z dorzuconą sekstą już to z akordem ubocznym o charakterze subdominanty; *dis* — *fis* — *a* — *c* na pedale *C*.

Najważniejszym osiągnięciem niniejszego rozdziału — wobec dzisiejszego stanu badań nad Chopinem — jest niewątpliwie wniosek, jaki wysnuć musimy z analizy drugiego łącznika Ronda op. 73: akord neapolitański na kilka sposobów użyty i wyzyskany! Najskrupulatniejszy, jak najkrytyczniej nastawiony badacz musi się zgodzić, że w połowie roku 1828 był Chopin całkowitym panem we władaniu tym akordem. Badacz zaś, który nie żąda tylko dowodów „czarno na białym": udowodnienia z listów, czy jakichkolwiek innych dokumentów, że rondo to jest wcześniejsze niż czas przedwakacyjny, więc maj — czerwiec — lipiec 1828 r., nie będzie miał, zdaje się większych trudności, by po rozumowaniach zawartych w niniejszym rozdziale nie zgodzić się na to, że Chopin władał napewno akordem neapolitańskim już i w roku 1827, bo władał nim od chwili, gdy go poznał w jakiejkolwiek kompozycji Bacha, Mozarta, Beethovena czy K. M. Webera. Będąc bowiem genialnie wrażliwym na każdy przejaw piękna czy niezwykłości muzycznej, nie mógł przejść koło niego obojętnie. Niepewności więc, którym wyraz daje notatka B r o n a r s k i e g o: „zdaje się, że przed rokiem 1828, a może nawet przed rokiem 1829(!) u Chopina akordu neapolitań-

91) Tamże, str. 337.

skiego wykazać nie można, (bo) Rondo op. 5, wydane z początkiem roku 1828, ma akord IV^n w t. 128 i 132, ale tylko jako akord przejściowy między S i D^7" — upadają bezpowrotnie [92]). A nawet jeżeli Wariacje na temat szwajcarski powstały nie wcześniej, jeno w roku 1826, np. na początku studiów u Elsnera, który mógł Chopinowi podsunąć temat tej piosenki niemieckiej [93]), to i zachodzący tam jeden i jedyny raz akord neapolitański został już wówczas zastosowany, a nie dopiero przy sugerowanej Chopinowi przeróbce tych wariacji w r. 1829, na która niema w ogóle żadnych dowodów (— wewnętrzny ma być poza akordem neapolitańskim jeszcze akord chopinowski [94]). Jeśli bowiem w Rondzie Mazurowym mogły się znaleść akordy neapolitańskie w wyżej wspomnianej postaci, to mógł się takiż akord znaleść w r. 1826 również w wariacjach jako samodzielnie użyty.

Poza tym rejestrujemy te zjawiska, które zauważyliśmy już w dotąd omówionych rondach, więc:

1. Zboczenie do stopnia II pojawia się tu we wstępie.

2. Ornament odgrywa znacznie mniejszą rolę niż w Rondzie Mazurowym, choć biorąc pod uwagę obiegnik czteronutowy w 4-tym takcie refrenu (i w odpowiednim miejscu 2 fortepianu) — mamy tu więcej rodzajów ozdobników, niż w tamtym. Ale znaczenie melodiotwórcze ma właściwie jedynie tylko tryl (oznaczony znakiem konwencjonalnym) przy pierwszej nucie tematu refrenu. Poza tym pojawia się on sporadycznie i w kuplecie i w łącznikach. Wypisany zjawia się tylko raz w 39 takcie (pod koniec refrenu). Mordent wypisany nutami, zachodzi cztery razy we wstępie, przednutka krótka w kuplecie, a podwójnej brak w ogóle w tym rondzie. Arpedżjo znalazło obfitsze zastosowanie w drugim łączniku przy akordach neapolitańskich.

3. Nuta stała nie odgrywa w tym rondzie, poza szczegółami wymienionymi w analizie, jakiejś specjalnie wybitniejszej roli.

4. Wśród sposobu pomysłowego wprowadzania refrenu, wprowadzonego zresztą każdorazowo bardzo płynnie, wybija się na pierwsze miejsce raczej wprowadzenie kupletu przez pierwszy łącznik.

---

92) Op. cit. str. 466.

93) Jachimecki, Op. cit. str 134.

94) Bronarski, Op. cit. 466.

Jeśli by szło o cechy nowsze w stosunku do dwóch poprzednich rond, to byłaby nią jedynie forma refrenu *A B a*. Nowości zaś w rodzaju świeższej, przyszłej chopinowskiej muzyki tu niema, natomiast jest wiele, nazbyt jeszcze wiele „materiału uniwersalnego rodzaju koncertowego“, bo nalczą do niego i refren i kuplet, i te według N i e c k s a ponad miarę wybujałe pasaże.

Czy — biorąc w sumie owe wyniki — nie wolno by przypuścić, że rondo to może być wcześniejsze od Ronda Mazurowego? Historyków będą nadal „przerażały“ owe akordy neapolitańskie, jednak wobec faktu, że jedno rondo było gotowe w r. 1826, niekoniecznie musi być wykluczone, że nie było nim niniejsze, lecz tylko mazurowe.

A nakoniec jedna jeszcze nasuwa się uwaga. Fakt, że Rondo op. 73 było skomponowane pierwotnie na jeden fortepian, a we wrześniu, ściśle w sierpniu 1828 r., zostało dopiero przerobione na dwa fortepiany, uchodzi już od czasów Karasowskiego i Niecksa za niezachwiany pewnik. Jednakże nie mam tej bezwzględnej pewności po przeanalizowaniu obydwu zdań z owych dwu listów. Przede wszystkim powyższe przekonanie jako fakt pozwala rozumieć jedynie dopisek do listu z dnia 27. XII., lecz wcale nie list z 9. IX., a i dopisek można wobec listu z 9. IX. rozumieć dwojako. Zdanie: „przerobiłem Rondo C-dur na dwa fortepiany“ może oznaczać: przerobiłem obecnie pierwotną redakcję z jednego fortepianu na dwa fortepiany, ale może również znaczyć: przerobiłem, to jest opracowałem ponownie swoje Rondo C-dur na dwa fortepiany (tzn. swoje dwufortepianowe rondo). Ostatnie zaś tylko znaczenie zdają się mieć słowa listu z dnia 9. IX: „przerobiłem owe Rondo *C-dur*“ i w n a w i a s i e: „ostatnie jeżeli sobie przypominasz na dwa fortepiany“, tj. przerobiłem z trzech swoich rond to, które skomponowałem na dwa fortepiany. Czy taka interpretacja tych zdań nie jest możliwa? Czy stylizacja listu oddaje ściśle myśli autora? Czyż np. dopisek: „9 września *w Sannikach* u Pruszaków przerobiłem Rondo“ jest ścisły, skoro czytamy, że tegoż samego 9 września *w Warszawie* („dzisiaj go) próbowałem z Ernemanem u Buchholtza??“ Czy znaczenie wyrazu „przerobiłem“ jest tylko takie, że rozumieć je trzeba, jako przepracowanie dzieła z jednego na dwa fortepiany? Jak zaś krytycznie trzeba się odnosić do pierwszych monografii o Chopinie świadczy fakt następujący: przecież

i o Rondzie op. 1 pisze Karasowski [95]) „ofiarowane pani Linde w układzie na 2 i 4(!) ręce, a wydane w Warszawie u Brzeziny w roku 1825“. Nikt jednak z tej notatki nie wysnuł wniosku, że Rondo op. 1 miało również postać dwufortepianową. Dlaczegóż więc niniejsze miałoby mieć pierwotnie postać utworu na jeden fortepian?

95) Karasowski M., Fr. Chopin, str. 237.

PROF. DR KONSTANTY REGAMEY (Fryburg szw. i Lozanna)

ŹRÓDŁA I TŁO KRYZYSU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ*)

Niemal wszystkie syntetyczne opracowania sztuki współczesnej mają do pewnego stopnia charakter apologetyczny. Z góry zaczyna się od stwierdzenia, iż wobec tej sztuki istnieje w społeczeństwie niesłuszne uprzedzenie, to też wszystkie wysiłki autorów skierowane są na rozwiązanie tego uprzedzenia. Jednym z głównych argumentów apologetycznych jest przypomnienie, iż „niezrozumiałość' nowej sztuki nie jest niczym nowym i że na przestrzeni całego rozwoju artystycznego ludzkości zjawisko wyprzedzania swej epoki przez twórczych geniuszów stale się powtarza. Dowodzą tego nietylko zbyt już wszystkim znane losy takich artystów jak Beethoven, Wagner, Norwid, Cézanne, ale nawet w najdawniejszych czasach, jeszcze w sztuce starożytnej spotykane walki „modernistów" z „nowatorami". Horacy w swej „Ars poetica' z ubolewaniem stwierdza, iż muzyka w jego czasach, dążąc do przypochlebienia się motłochowi, wyzbyła się dawnej prostoty i surowości, nabierając zbędnej swobody i przepychu. Dotyczyło to nietylko samego charakteru produkcji muzycznych (flecista, zamiast kryć się jak dawniej „za kulisami", zaczął występować sam na scenie), lecz również zmiany instrumentów, udoskonalenia fletu, zbliżenia go w barwie do trąbki. Konserwatystów ówczesnych, których reprezentuje Horacy, nowatorstwo to razi, gotowi są upatrywać w nich niebezpieczne objawy upadku sztuki. Legendy greckie zachowały nam wspomnienie jeszcze wcześniejszej burzy, jaką wywołało w Sparcie wprowadzenie przez Tymoteusza z Miletu jedenastostrunnej kitary w miejsce tradycyjnej siedmiostrunnej. Ówcześni spartańscy obrońcy tradycji roz-

*) Praca niniejsza jest II rozdziałem z „Dziejów muzyki współczesnej" Autora.

wiązali kontrowersję dosyć radykalnie: z rozkazu władzy zwierzchniej poprostu obcięli siekierą dodatkowe struny w kitarze Tymoteusza.

Nam obecnie „nowatorstwa“ te wydają się bardzo nieistotne, ale czy z perspektywy obecnych przewrotów artystycznych o wiele istotniejsze wydają się np. różnice pomiędzy muzyką Mozarta a Beethovena, Schumanna a Wagnera? A jednak były to różnice wystarczające, by pasjonować całe rzesze ludzkie i przy okazji radykalnie zatruwać życie zarówno Beethovenowi jak Wagnerowi. Czy za kilkaset lat nie będziemy patrzeć z takim samym uśmiechem pobłażania na oficjalne palenie i tępienie w drodze policyjnej przez niektóre państwa w XX wieku dzieł „sztuki zdegenerowanej“, jak patrzymy obecnie na próby przykrócenia przez władze spartańskie za pomocą siekiery reformatorskiego zapału Tymoteusza z Miletu? „Wszystko to już było“ — a wielkie arcydziela mimo to zdobyly należną im cześć i trwają wiecznie, mimo iż w swoim czasie wywoływały jedynie oburzenie.

A jednak, jeśli chodzi o naszą epokę, samo zacytowanie Ben Akiby jeszcze sprawy nie rozwiązuje. Albowiem właśnie o sztuce naszych czasów można po raz pierwszy w dziejach powiedzieć, że „tego jeszcze nie było“. W poprzednim rozdziale analizowaliśmy szczegółowo procesy rozwojowe sztuki i sporo miejsca poświęciliśmy problemowi kontaktu społeczeństwa z nowymi wartościami artystycznymi. Otóż — nie cofając bynajmniej wyrażonych tam poglądów — stwierdzić musimy, iż w t. zw. sztuce współczesnej pewne momenty a raczej zbiegi różnorakich czynników tworzą kompleksy, jakich naprózno szukalibyśmy w czasach dawniejszych, co wytwarza procesy bez precedensu w historii i nadaje sztuce współczesnej oblicze jedyne w swoim rodzaju.

Co prawda tragedie osobiste na miarę tragedii Michała Anioła, Beethovena, Berlioza, Norwida, Van Gogha nie są charakterystyczne dla doby obecnej. Na terenie muzycznym ostatnią bodaj tragiczną postacią w tym stylu był Hugo Wolf — kto wie, czy w ogóle nie jedną z najtragiczniejszych postaci w dziejach muzyki [1]). Twórców

[1]) Beethoven czy Wagner musieli walczyć z obojętnością, a nawet wrogą postawą społeczeństwa. Siłę i wytrwałość znajdowali jednak w swoim wewnętrznym świecie, potędze swego geniuszu. Wolf musiał walczyć nie tylko z obojętnością społeczeństwa, lecz również z własnym talentem. W ciągu 43-letniego żywota miał w sumie zaledwie parę lat natchnienia i inwencji, przez cały pozostały czas rozpaczliwie usiłując przełamać absolutną niemoc twórczą, zakończona niemocą najbardziej tragiczną, obłąkaniem.

tego typu już teraz nie znajdziemy. Dla doby dzisiejszej nie jest już charakterystyczna postać artysty żyjącego w chmurach, pogrążonego w swej sztuce, cierpiącego nędzę i poniżenie, lecz dumnie kroczącego nad tłumami filistrów w poczuciu swego posłannictwa i z pewnością swego triumfu po śmierci. Czasy dzisiejsze wytworzyły nowy typ artysty, obchodzącego się bez tych zewnętrznych akcesoriów charyzmatu twórczego, nie stroniącego od praktycznej codzienności, nie widzącego potrzeby nadawania swemu życiu prywatnemu cech niezwykłości, będącej jakby nieodłącznym atrybutem zawodu artysty. Życiorysy polityków współczesnych tworzą o wiele wdzięczniejszy temat dla „vies romancées" niż życiorysy najwybitniejszych twórców doby dzisiejszej. Tak awanturniczych biografij, jakie mieli Villon albo np. jeszcze Rimbaud, napróżno szukalibyśmy dzisiaj wśród artystów. Życie ich wypełniają szablonowe objazdy koncertowe, zajęcia pedagogiczne, dziennikarskie, organizacyjne i inne temu podobne obowiązki zawodowe. Przemożna w czasach dzisiejszych organizacja pracy wcisnęła się również do zakątka artystycznego, czyniąc z niego jedno z kółek maszyny społecznej, wycisnęła swoje piętno nawet na samej technice twórczości, która ma obecnie charakter znacznie bardziej sumiennej pracowitości i drobiazgowej roboty fachowca, a znacznie mniej przypomina typowe dla czasów dawniejszych wzloty i zmagania się z natchnieniem.

Na osobiste tragedie artystyczne nie ma tu miejsca. Ale za to wielką, jedyną w swoim rodzaju tragedię przeżywa w dobie dzisiejszej c a ł a s z t u k a. Tragedię odosobnienia, niespotykanej jeszcze nigdy w tych rozmiarach izolacji wobec reszty społeczeństwa [2]) i tragedię zagubienia drogowskazów, szamotania się wśród sprzeczności i błąkania się na manowcach wątpliwości. To miotanie się wśród antynomii jest obecnie o tyle gwałtowniejsze niż dawniej, iż na ogół odbywa się nie w duszy poszczególnych twórców, lecz ma charakter globalny. Poszczególni artyści są raczej pewni swojej drogi i konsekwentni w swych dążeniach, ale te ich dążenia są zasadniczo niezgodne z dążeniami w s p ó ł c z e s n y c h im, równych znaczeniem i talentem jednostek. Właśnie fakt, iż skłócenie odbywa się na planie ogólnym a nie w łonie poszczególnych indywidualności, tylko potęguje rozbicie się wewnętrzne sztuki, gdyż jednostki

---

[2]) Jeśli chodzi o samą istotę twórczości artystycznej. Jest to tym bardziej paradoksalne, że dzieje się w epoce, kiedy pod względem formy organizacyjnej artyści właśnie są więcej niż kiedykolwiek wciągnięci w maszynę społeczno-gospodarczą życia współczesnego.

odznaczają się tym większym fanatyzmem w bronieniu własnych ideałów i żadna z nich nie chce ustąpić. Takiej ilości współistniejących antynomij artystycznych nie zna żadna z epok poprzednich, w których sprzeczne tendencje artystyczne następowały po sobie, nie były równoczesne. Wprawdzie przy ich zazębianiu się w czasie wybuchały nieuchronne tarcia, szybko jednak następowało wyrównanie i opanowanie terenu przez tendencję żywotniejszą. Obecnie wszystkie tendencje są równie żywotne, równie gwałtowne, co uniemożliwia sprowadzenie sztuki dzisiejszej do wspólnego mianownika i nadaje jej pozory zupełnego chaosu, tym przeraźliwszego, iż kłębiącego się w pustce. Zapasy przeciwników odbywają się wobec całkowicie obojętnych albo co najwyżej złośliwie ironicznych widzów, wcale niezainteresowanych w zwycięstwie którejś ze stron.

* * *

Zasięg wpływu sztuki na społeczeństwo w rozmaitych epokach historycznych był bardzo zmienny. Znamy okresy, kiedy sztuką i to nawet nowatorską żyły całe społeczeństwa, wystarczy wskazać na często cytowane przykłady teatru ateńskiego, architektury gotyckiej (gdzie „twórcą" była przeważnie zbiorowość), malarstwa renesansowego we Włoszech; w pewnym stopniu własnością ogółu była również wczesna religijna muzyka średniowieczna, w wykonaniu której brali udział podczas nabożeństwa właściwie wszyscy wierni. Znamy epoki, w których sztuka była własnością tylko pewnych warstw społeczeństwa, jak np. w XVII i XVIII wieku, kiedy kwitła instytucja artystów nadwornych, tworzących dla swego mecenasa i jego dworu. Pisarze, malarze, architekci i muzycy, grupujący się wokół Ludwika XIV-go, sztukę swoją ofiarowywali królowi i jako na odbiorców liczyli jedynie na jego dwór i wyższe sfery społeczne. W sposób jeszcze bardziej charakterystyczny występuje to zjawisko w Niemczech w XVIII wieku , gdzie wobec braku centralnego ośrodka kulturalnego, istniał szereg ośrodków mniejszych, ale za to liczniejszych, obejmujących prawie cały kraj.

Artyści byli wówczas czymś pośrednim między urzędnikami a rzemieślnikami, dostarczającymi sztuki dla mecenasów, potrzebujących jej w tym samym stopniu co pałaców, służby, powozów itd. Twórczość w owym czasie nie miała pretensji do większego rezonansu. Była przeznaczona albo, jak w wypadku Bacha dla wąskiego grona własnej „gminy", bez dążności do ekspanzji do innych gmin, gdyż te miały swojego kompozytora zaspakajającego ich potrzeby

muzyczne, albo też, jak np. w wypadku Haydna, była spełnianiem obowiązku, wobec możnego mecenasa (w tym wypadku Esterhazy'ego). Była wykonana na zamówienie—a mimo to była to twórczość Bacha czy Haydna, która w swoim czasie stała się własnością całego świata cywilizowanego. Sam fakt pracy na zamówienie i skromność ambicyj co do zasięgu sztuki nie działały hamująco na natchnienie twórców, wpływały zaś raczej dodatnio na sumienność ich „rzemiosła" i ich pracowitość. Rozszerzenie się zasięgu wpływów tego lub owego artysty wytwarzało się niejako automatycznie, wcześniej w plastyce i literaturze wobec możności sprzedaży obrazu czy książki, a tym samym przenoszenia dzieła sztuki z jednego ośrodka sztuki do drugiego.

W muzyce, dopóki nie nastąpił rozdział pomiędzy kompozytorem a wykonawcą, zanim nie wytworzyła się specjalna pośrednicząca kategoria wirtuozów wykonujących cudze utwory, zasięg wpływów poszczególnych kompozytorów był szczuplejszy i jeszcze w połowie XVIII-go wieku. kiedy malarstwo i literatura zaczęły nabierać rozpędu uniwersalnego, kiedy obrazy Włochów czy Holendrów, lub dzieła Woltera, Rousseau, encyklopedystów, powieściopisarzy angielskich, Klopstocka, Lessinga itd. już pasjonowały cały świat kulturalny, muzycy ograniczali się do węższego zasięgu wpływów, świat muzyczny był jeszcze podzielony na osobne ośrodki [3]). Jednak już Haydn był jednym z pierwszych kompozytorów, który wyjeżdżał na występy gościnne (pobyt w Londynie); był to prototyp późniejszych „tournées" koncertowych. Jeszcze wyraźniej taka ekspanzja twórczości poza własny ośrodek zamieszkania przejawia się np. w wypadku Mozarta. Ale jeszcze i wówczas muzyka nie ma pretensji do wykraczania poza wyższe warstwy społeczne, z których się składali bywalcy opery czy koncertów.

Dopiero hasła rewolucji francuskiej, dążącej do zrównania wszystkich stanów i postulaty uniwersalistyczne romantyzmu zmieniają sytuację również na terenie muzyki. Kompozytorzy pragną przemawiać do wszystkich podobnie jak pisarze. Schubert komponuje znacznie mniej dla towarzyskiej elity Wiednia, przez którą został zresztą całkowicie zapoznany, niż dla szarego mieszczanina,

---

[3]) Pomijam tu fakt podróży artystów od jednego mecenasa do drugiego, co oczywiście w pewnym stopniu powiększało zasięg ich sławy. Nie jest również istotny dla naszych rozważań fakt, że muzycy sami znali produkcję muzyczną innych ośrodków, interesowali się nią i stosowali się nieraz do niej we własnej twórczości (przykład: stosunek Bacha do Vivaldiego).

5*

i pieśni jego rzeczywiście żyją w ustach ludu wiedeńskiego [4]). Beethoven ma już ambicje tworzenia dla „milionów", do których zwraca się w Finale IX Symfonii.

Zdawało by się, że wracamy do ideału sztuki powszechnej, jak w Grecji, średniowieczu czy epoce Odrodzenia, tylko że to, co tam było faktem naturalnym, nad którym nikt się nie zastanawiał, teraz staje się postulatem. I oto spostrzegamy dziwny paradoks. Wraz ze wzrostem ambicyj uniwersalistycznych twórców zaczyna słabnąć rezonans, jaki twórczość ich wywołuje w społeczeństwie; mógł to odczuć dotkliwie już Beethoven. Wprawdzie początkowe nadzieje romantyzmu zdawały się sprawdzać; literatura romantyczna, muzyka romantyczna z epoki Schumanna czy Chopina są jeszcze naprawdę własnością powszechną. Ale już w czasach Berlioza czy Wagnera (w muzyce bodaj objawy te zaczęły się najwcześniej) zaczyna powstawać gwałtowny rozdźwięk pomiędzy twórcą a odbiorcami. W wypadku Wagnera sprzeczności jeszcze nie są tak drastyczne nie tylko dlatego, iż po pewnym czasie twórczość jego staje się własnością ogółu, ale chociażby już przez to, iż walka p r z e c i w wagneryzmowi była sprawą pasjonującą cały świat kulturalny. Później jednak rozdźwięk pomiędzy artystami a społeczeństwem wzmaga się w takim stopniu, iż ogół nawet nie zwalcza nowych prądów. Poprostu nic o nich nie wie i nie chce wiedzieć. O tak rewelacyjnym przewrocie w malarstwie jak impresjonizm publiczność dowiaduje się jedynie z prasy humorystycznej, a nawet francuska młodzież malarska [5]) jeszcze w 1888 r., w czternaście lat po pierwszych wystawach impresjonistów, nie ma pojęcia o tym ruchu malarskim. Symbolizm w poezji, impresjonizm w muzyce interesowały jedynie snobistyczną elitę paryską, społeczeńswo poznało te kierunki dopiero, gdy one całkowicie przebrzmiały na terenie artystycznym. Mahler napróżno apeluje w „Symphonie der Tausende" na wzór Beethovenowski do mas. Nie pomaga ani użycie olbrzymiego aparatu wykonawczego ani obniżenie ambicyj z Beethovenowskich „milionów" do „tysięcy". Nawet i tysiące nie interesują już się tymi dramatycznymi apelami.

---

4) Tu poraz pierwszy zbiorowym odbiorcą staje się mieszczaństwo, godny jednak podkreślenia jest fakt, że nawet w momentach największego nasilenia muzyki poważnej nigdy nie wykroczyła ona dalej niż sfery mieszczańskie. Lud wiejski i proletariat miejski do ostatnich czasów pozostaje jeszcze na marginesie jej stałego zasięgu.

5) Jak np. Serusier lub Bonnard, któremu później malarstwo zawdzięcza odrodzenie impresjonizmu. Por. C z a p s k i, Józef Pankiewicz, str. 45.

Artyści coraz dotkliwiej odczuwają ten brak oddźwięku i szukają ratunku w świadomej rezygnacji z poklasku i popularności. Hasło „sztuka dla sztuki“ w impresjoniźmie i secesji miało w sobie jeszcze sporą dozę zaklamania. Były to jakgdyby „dąsy“ artystów, którzy przez to pozorne lekceważenie powszechnej opinii, usiłowali właśnie tę opinię skokietować, nadać sobie atrakcyjność istot wyższych. W drugim dziesięcioleciu wieku XX-go jednak rezygnacja z rezonansu zaczyna być szczera. Pociąga ona za sobą próbę zmiany samych warunków rozpowszechniania dzieł sztuki. Poeci wydają w małych nakładach tomiki, które czytają jedynie krytycy i inni poeci. Plastycy usuwają się z wielkich sal wystawowych, tworząc osobne wystawy, zwiedzane jedynie przez innych malarzy i snobów. W 1910 r. Arnold Schönberg zakłada w Wiedniu „Verein für musikalische Privataufführungen“, którego celem jest urządzanie koncertów dla szczupłego grona wtajemniczonych.

Zdawalo by się — nawrót do stosunków z XVIII-go wieku, kiedy nowego Kwartetu Haydna sluchali jedynie goście hr. Esterhazy'ego, kiedy obrazy danego malarza nadwornego mogli oglądać tylko ludzie zaproszeni do galerii jego mecenasa. A jednak jest to podobieństwo tylko zewnętrzne. O doborze odbiorców decydują tu nie przypadkowe warunki terenowo-towarzyskie, lecz pewnego rodzaju „wtajemniczenie“. Sztuka przestala być zjawiskiem ogólnospołecznym, jakim chciała zostać w XIX-ym wieku, nie staje się z powrotem zjawiskiem cechowym lub towarzyskim, jakim była w XVII-ym lub XVIII-ym wieku. Robi się rodzajem misterium dostępnego jedynie dla wtajemniczonych, a pozbawionego przy tym wszelkiego mistycznego uroku; sale wystawne malarstwa współczesnego, koncerty muzyki współczesnej cechuje raczej ekskluzywność pracowni naukowej. Nic dziwnego, że zamykają się w tych „pracowniach“, nie mając sprawdzianu żywej reakcji szerszych warstw, artyści coraz bardziej zasklepiają się w swoim ezoteryzmie, dochodząc do tak krańcowych wyników, jakich by może nigdy nie osiągnęli, gdyby zdrowy kontakt ze społeczeństwem nie został zerwany.

Takiego rozdźwięku pomiędzy artystą a odbiorcą nie znają dotychczasowe dzieje sztuki. Tu już nie chodzi o to, czy grono odbiorców jest szersze czy węższe; tu już się doszło do impasu, w którym artysta w ogóle nie ma dla kogo tworzyć. A równocześnie społeczeństwo wcale tej luki nie odczuwa, nie martwi się tym stanem rzeczy, szukając wyładowania swych potrzeb artystycznych bądź w dawnych arcydziełach, bądź też, co jest niestety o wiele częstszym

zjawiskiem, w tak zw. sztuce rozrywkowej, gdzie nawet pewne nowatorstwa (np. w muzyce jazzowej) są łatwo asymilowane i przetrawiane, ale której brakuje tego zasadniczego elementu przeżycia artystycznego, jakim jest współtwórczość (por. str. 80 i 97). *)

* * *

Jak już wykazaliśmy (por. str. 96—103) „współpraca" pomiędzy twórcą a odbiorcą jest zasadniczym warunkiem zdrowego rozwoju sztuki. Stan pełnego rozdźwięku, jaki się wytworzył w początkach XX-go wieku, grozi więc sztuce katastrofalnym upadkiem, uduszeniem się jej w impasie, w jaki niebacznie zabrnęła. W ostatnich latach groza tej sytuacji staje się coraz wyraźniejsza dla wszystkich, zaczęto w pośpiechu szukać środków zaradczych i nie brak oznak, że kryzys ten zaczyna mijać, można więc mieć pewne optymistyczne nadzieje, iż stoimy przed epoką o zdrowszych warunkach życia sztuki. Zanim jednak nad tymi pomyślniejszymi perspektywami się zastanowimy, spróbujmy zbadać, jakie były przyczyny stanu dotychczasowego i kto za to ponosi odpowiedzialność: artyści czy społeczeństwo.

Wina znajduje się poniekąd po obu stronach. Sztuka w życiu odbiorcy współczesnego odgrywa rolę zupełnie odmienną od tej, jaką miała w życiu odbiorcy dawnego. Życie współczesne przez ogromny rozrost i zróżnicowanie swoich elementów przestało być uchwytnym w swej całości dla poszczególnych jednostek. Wytworzyła się konieczność podziału pracy, specjalizacji; każda jednostka społeczna ogranicza się tylko do swego odcinka uważając inne dziedziny za coś w swym własnym życiu dodatkowego, coś, na co można poświęcić jedynie wywczasy. A nawet gdy zachodzi potrzeba łączenia pewnych funkcyj w jednej osobie, funkcje te nie spajają się w organiczną całość, są wykonywane obok siebie. „Życie nasze ulega podziałowi: stajemy się osobno obywatelami i osobno jesteśmy członkami rodziny i znowu jakoś osobno doświadczamy przeżyć religijnych; innym razem jesteśmy estetami a znowu innym pracownikami. W ten sposób wchodzimy w niegasnący pożar konfliktów. Niezawsze, postępując jako uczeni, działamy odpowiednio jako obywatele, niezawsze żyjąc jako obywatele, żyjemy jako wierni wyznawcy Kościoła, niezawsze, słuchając zaleceń religijnych, możemy brać udział

*) Przytaczane w tekście strony odnoszą się do „Kwartalnika Muz." Nr. 21—22, 1948.

w czynnościach gospodarczych. I tak na każdym kroku dokonywamy wciąż kompromisów, z czegoś rezygnujemy, coś osiągamy, jedną stroną naszej osobowości przeżywamy coś innego niż drugą i rzadko kiedy możemy coś przeżyć całym sobą"[6]). Wytworzyło to przekonanie, iż pewnych dziedzin życia nie można uprawiać bez szkody dla innych dziedzin, że nie można być np. czynnym miłośnikiem sztuki bez szkody dla swoich interesów zawodowych, co gorsza, iż nawet w dziedzinie kultury musimy ograniczać się i wybierać. Naukowiec „nie ma czasu" na sztukę, artysta nie może trwonić energii na zainteresowania naukowe.

Coraz bardziej oddalamy się od greckiego, a żywego jeszcze w epoce Renesansu ideału jednostki, ogniskującej w sobie pełnię zainteresowań epoki. Przy tym coraz bardziej utrwala się przeświadczenie, iż jedynie to, co dotyczy zabezpieczenia sobie bytu ekonomicznego, organizacji sil gospodarczych, utrwalenia stanowiska społecznego lub politycznego, jest życiem realnym; cała reszta jest pewnym luksusem, dodatkiem, na który nawet jeśli można sobie pozwolić, to po osiągnięciu i zapewnieniu sobie tamtych elementów. Ludzi zaś poświęcających całe życie tym „nieżyciowym" sprawom, uważa się w cichości za pasorzytów społecznych, albo w najlepszym razie za dostarczycieli luksusu.

Wytwarza się nieznany dawniejszym czasom podział na sprawy praktyczne i niepraktyczne, podział akceptowany nie tylko przez szarego człowieka wyraźnie faworyzującego sprawy „praktyczne", ale nawet przez specjalistów od dziedzin „luksusowych": ludzi oddających się czystej nauce lub artystów. Ci ostatni aż nazbyt często, zwłaszcza w XIX-ym wieku, ulegali złudzeniu, iż niepraktyczność jest nieodłączną cechą ich działalności, znajdowali upodobanie w swej „niezaradności życiowej". Jeżeli nawet artyści pośrednio podkreślali ten podział, cóż w tym dziwnego, iż sztuka, która w swoim czasie była sprawą powszechną i nie mniej doniosłą od spraw religijnych, staje się teraz dla przeciętnego odbiorcy jedynie prywatnym sposobem spędzania wolnego czasu. W Grecji, w średniowieczu, jeszcze w dobie Odrodzenia, sztuka nie była ani zabawą, ani odpoczynkiem, ani luksusowym dodatkiem. Przepajała całe życie, nieodłącznie towarzyszyła wszystkim codziennym zajęciom. W epoce Odrodzenia dla wyższych sfer była bezpośrednim wyrazem ich za-

---

[6]) Bogdan Suchodolski, Wielkość sztuki i odrodzenie kultury, Życie Sztuki, II, 1935, str. 5.

interesowań, religii, nauki, walki, miłości, rywalizacji, a również i wśród niższych sfer, o ile tylko nie znajdowały się one na poziomie zwierzęcej wegetacji, sztuka stanowiła składnik życia codziennego. Mieszkania, meble, stroje, narzędzia pracy, kościoły lub miejsca zgromadzeń publicznych nosiły piętno artyzmu. Artyzm ten był potrzebą ludu w nabożeństwie, widowiskach, obchodach, uroczystościach, uzewnętrzniał się przy każdej okazji.

Czasy obecne dawno zapomniały o pięknie. Z życia praktycznego, zawodowego, piękno zostało wyeliminowane jako element jakoby nie odgrywający roli w kalkulacji gospodarczej. W naszym otoczeniu codziennym panuje praktyczność, seryjność, taniość, sztuka zaś zostaje na święto, jest dla jednych wypoczynkiem i rozrywką, dla innych, bardziej marzycielsko usposobionych, kontemplacją i wyrazem tęsknoty do lepszego, niecodziennego życia, na które sobie jednak można pozwolić jedynie w wyjątkowych chwilach. Zresztą zwolennicy tego ostatniego poglądu stanowią wśród odbiorców współczesnych szczupłą garstkę. Większość, znajduje się w pełni pod sugestią „praktyczności" i „życiowości", dąży do racjonalnego gospodarowania swoją energią życiową, unika trwonienia jej na „nieproduktywne" przeżycia i szuka w sztuce jedynie rozrywki. Stąd ten charakterystyczny dla naszych czasów podział na sztukę poważną i lekką, nieznany epokom dawniejszym i datujący się naprawdę dopiero od połowy XIX-go wieku. Sztuka lekka, masowo produkowana i usłużnie podsuwana odbiorcom przez sprytnych i „praktycznych", umiejących na tym doskonale zarobić dostawców, może być konsumowana bez żadnego wysiłku, niemal bez udziału odbiorcy, poprostu rozprasza jego nudę. Natomiast sztuka poważna jest „trudna", wymaga od odbiorcy postawy czynnej, zmusza go do pomnożenia jego funkcyj życiowych o jeszcze jedną komórkę, w dodatku jest funkcją całkowicie się nie „opłacającą".

Sztuka prawdziwa w pewnym sensie musi być trudna, gdyż wymaga od odbiorcy współtwórczości. Ale czy musi być tak trudna, jak nią jest sztuka współczesna — to jest już inny problem. Sztuka dzisiejsza niewątpliwie wymaga od odbiorcy znacznie intensywniejszego napięcia energii niż w czasach dawniejszych, nieraz nawet wymaga od niego rzeczy naprawdę niemożliwych. Ale odpowiedzialnością za to już nie można obarczać wyłącznie odbiorców. Działają tu przyczyny głębsze, wewnętrzno-artystyczne.

* * *

Przyczyny rozdźwięku pomiędzy sztuką a społeczeństwem, rozpatrywane od strony warunków dzisiejszego życia zbiorowego, uwzględniliśmy raczej pobieżnie, gdyż problem ten był już niejednokrotnie i w znacznie szerszym zakresie analizowany [7]). Więcej uwagi poświęcimy odpowiedzi na pytanie, dlaczego sztuka współczesna jest za trudna dla przeciętnego odbiorcy i dlaczego nawet te jednostki, które pomimo anomalii życia współczesnego zdołały zachować w sobie tęsknotę do piękna i odczuwają żywą potrzebę sztuki, tak rzadko znajdują zaspokojenie w sztuce dzisiejszej i wolą raczej kierować swe zamilowania artystyczne ku arcydziełom epok minionych.

Zaznaczyliśmy wyżej, iż tragedia sztuki współczesnej polega nie tylko na jej odosobnieniu, lecz również na jej wewnętrznym skłóceniu. Są to dwa oblicza tego samego zjawiska. Izolację sztuki współczesnej wywolują nie tylko wspomniane anomalie społeczne, lecz również fakt, iż sama sztuka nie zdołała jeszcze siebie uporządkować, iż propagatorzy tej sztuki nie mogą uzgodnić ze sobą, co mają propagować, teoretycy zaś natrafiają na nieprzezwyciężone trudności, gdy chcą ustalić jakąś ogólną charakterystykę, pasującą do wszystkich zjawisk zaliczanych do sztuki współczesnej.

Jest tylko jedna cecha wspólna wszystkim odłamom nowoczesnej twórczości artystycznej — cecha czysto negatywna: twórczość ta, niezależnie od nieskończonych różnic pomiędzy stylami, prądami, zamierzeniami i realizacjami, niezależnie od jej poziomu i od talentu artystów, wywoluje w przeciętnym odbiorcy s z o k, paniczną niemal potrzebę przeciwstawienia się tej sztuce. Nigdy w większym stopniu niż teraz nie zarzucano artystom intencyj złośliwych, nigdy jeszcze sztuka nie wywoływała takiego oburzenia. Sam fakt, iż takie działanie na odbiorcę występuje przy wszystkich odmianach sztuki współczesnej, nasuwa przypuszczenie, iż nie jest to zjawisko przypadkowe, zwykła niezrozumiałość sztuki wyprzedzającej swoją epokę — fakt znany i naturalny (por. str. 98—100) — lecz iż tkwią tu jakieś głębsze przyczyny, iż jest to jakaś specjalna „obcość" sztuki nowoczesnej, objaw występujący w dziejach sztuki po raz pierwszy, anomalia, w której nie można winić wyłącznie odbiorcę, lecz pewną odpowiedzialnością za ten stan rzeczy należy również obciążyć artystów.

---

[7]) Por. chociażby cytowane już studium Suchodolskiego: Wielkość sztuki i odrodzenie kultury. W poprzednich rozważaniach w dużym stopniu opierałem się na tym studium.

Wina, którą tu ponoszą artyści, nie jest jednak ich winą stuprocentową. Mamy tu raczej nieuchronny wynik zbiegu całego szeregu czynników, które, skoro nie zostały w porę zahamowane, doprowadziły z fatalną koniecznością artystów do impasu, w jakim się znajdują. Taki zbieg czynników występuje w dziejach sztuki po raz pierwszy, zasługuje więc na to, by go dokładniej zanalizować, zwłaszcza że przy tej okazji nie tylko znajdziemy odpowiedź na pytanie, co doprowadziło sztukę współczesną do jej obecnego stanu, ale również będziemy mogli wyodrębnić najistotniejsze cechy dzisiejszej twórczości artystycznej.

Wobec tego, iż zbiegają się tu czynniki bardzo różnorodne i równoległe, nie będziemy mogli uniknąć pewnych powtarzań, gdyż niektóre procesy trzeba będzie naświetlać kilkakrotnie z różnych stron. Np. tak charakterystyczny dla sztuki współczesnej postulat oryginalności był wywołany przez niezależne od siebie przyczyny, zarówno przez czynniki zewnętrzne, koniunkturalne, jak przez głęboko w psychikę współczesną sięgający proces światopoglądowy.

Zanalizujmy najpierw przyczyny zewnętrzne, które sztuce współczesnej nadały oblicze różniące ją od wszystkich poprzednich epok artystycznych. Znajdziemy tu w pierwszym rzędzie dwa momenty nieznane epokom poprzednim: „rozmnożenie się" artystów oraz tempo życia współczesnego.

W dawnych epokach artyści zawodowi stanowili stosunkowo nieliczne grona fachowców, związanych wspólną tradycją i wypracowujących w bardzo wolnym tempie nowe środki prowadzące do zmiany tej tradycji. Byli raczej rzemieślnikami, posługującymi się ustalonymi metodami pracy; zmiany dotyczyły raczej udoskonalenia „rzemiosła" i były stale konfrontowane z pewnymi niezachwianymi, obowiązującymi wszystkich kryteriami. Każdy artysta miał wystarczające pole do działania, nie musiał wkraczać na teren swego współzawodnika, nikomu fakt istnienia tychże współzawodników nie przeszkadzał, jak również nikogo nie raziło, że w różnych ośrodkach pracują różni artyści t a k s a m o. Zmiany motywacyj artystycznych miały stosunkowo wąską amplitudę odchyleń, sprowadzały się do sporów raczej lokalnych, do kontrowersyj niezbyt istotnych [8]).

---

[8]) Oczywiście nie należy przesadzać w sielankowej idealizacji dawnych czasów. Michał W a l i c k i w artykule Z dziejów pewnej legendy, Nike, 1939, Zeszyt II, str. 105—127 podaje bardzo interesujący materiał dotyczący niedoli plastyków w dawnych epokach. Jeżeli jednak i wtedy występował moment

A nawet, gdy począwszy od czasów romantycznych indywidualność i odrębność zaczęły nabierać coraz większej ceny, ilość naprawdę indywidualnych artystów była stosunkowo niewielka. Wywolywali oni natychmiast fale naśladownictwa, i właśnie ci artyści drugiego rzędu, zadawalający się kontynuacją wzorów, wytworzonych przez jednostki najwybitniejsze, stawali się pośrednikami pomiędzy tymi ostatnimi a szerokimi rzeszami społeczeństwa.

Dopiero od połowy XIX-go wieku twórcze uprawianie sztuki staje się nagminne. Nie tylko w krajach przodujących kulturze artystycznej ilość artystów wzrasta w zastraszającym tempie, ale do głosu zaczynają dochodzić kraje, które przedtem zadawalały się sztuką obcą. Skandynawia, Rosja, Węgry, Bałkany, Ameryka Północna i Południowa, ostatnio nawet kraje egzotyczne zaczynają zapełniać światowy rynek swoimi artystami. Właśnie przez to wytwarza się „rynek", konkurencja na wzór konkurencji ekonomicznej. Dla tak wielkiej rzeszy producentów sztuki zaczyna braknąć pola do działania, współzawodnik staje się przeszkodą dla własnej działalności. Zaczyna być ważny moment „wybicia się". Artyści, miast łączyć się w zrzeszenia o jednolitych ideałach, dążą do wyodrębnienia się od swoich „konkurentów" za wszelką cenę. Dołącza się do tego współczesna psychoza reklamy, przekonanie, iż bez reklamy nie zdoła się zwrócić niczyjej uwagi. W miejsce więc dawnego indywidualizmu, który był niejako konsekwencją geniuszu twórczego, pojawia się postulat oryginalności za wszelką cenę. Odrębności stylistyczne nie wynikają spontanicznie z samego ustroju jednostki twórczej, lecz stają się celem same w sobie, celem do którego dąży każdy nie zależnie od tego, czy ma w sobie zarodki tej oryginalności czy nie. Oczywiście nie brak i teraz epigonów — nie każdy umie czy

---

rywalizacji w ubieganiu się o względy mecenasa lub konkurencji pomiędzy cechami malarzy — miało to charakter bądź intryg osobistych, bądź ogólnych procesów ekonomicznych, dotyczących artystów w tej samej mierze, co w ogóle rzemieślników. Walki pomiędzy cechami artystycznymi dotyczyły kolportażu dzieł sztuki, wysiłków w celu rozszerzenia rynków zbytu i w wyjątkowych tylko wypadkach wywierały wpływ na ukształtowanie się nowych stylów artystycznych. Zwraca również uwagę Walicki, w tym samym artykule, na rozmnożenie się artystów plastyków w Niderlandach w epoce rozkwitu malarstwa flamandzko-holenderskiego (w 1560 roku Antwerpia liczyła 300 malarzy, rzeźbiarzy i grafików, mając równocześnie tylko 169 piekarzy i 78 rzeźników). Ale i w tym wypadku sytuacja była odmienna niż dziś. Szczególny rozrost plastyków w Niderlandach był wywołany przez wyjątkowo pomyślną koniunkturę dla malarstwa przez fakt, iż obraz uważano za najlepszą lokatę kapitału.

chce zdobyć się na oryginalność[9]) — z drugiej strony — podkreślam to z naciskiem — absurdem byłoby sprowadzać twórczość wszystkich wielkich nowatorów do tak płytkiego bodźca, jakim jest konkurencja. Ale nie chodzi nam narazie o wykrycie źródeł natchnienia tych wielkich twórców, tylko o znalezienie przyczyn, które wytworzyły taką a nie inną atmosferę artystyczną.

* * *

Ogromny wzrost ilości ludzi zajmujących się daną dziedziną oraz atmosfera konkurencji gwałtownie przyśpieszyły w sztuce — podobnie jak we wszystkich innych dziedzinach życia współczesnego — t e m p o zmian. Ewolucja artystyczna, będąca sama w sobie rzeczą naturalną, konieczną i cenną, zaczęła się odbywać z tak zawrotną szybkością i w tak różnorodnych kierunkach (wobec tego, iż była uprawiana w wielu ośrodkach równocześnie), że społeczeństwo, którego zdolności recepcyjne niewiele wzrosły od czasów dawniejszych, z trudnością może nadążyć za zmieniającymi się z kalejdoskopową chyżością prądami, hasłami i kierunkami. Zaledwie zdążyło „nauczyć" się rozumienia nowego stylu, kiedy styl ten stawał się nieaktualny, przestarzały. Właśnie wobec tego gorączkowego tłoczenia się do wysunięcia się na czoło, jakie pociąga za sobą moment konkurencji, określenie „przestarzały" nabrało znaczenia dyskwalifikującego, jakiego przedtem nie miało. Beethoven nie był przestarzały dla Wagnera, tak jak nie był nim Bach dla Chopina. Teraz już Debussy jest przestarzały dla Milhauda, impresjoniści dla kubistów, futuryści dla surrealistów, nieraz wystarcza parę lat, by okrzyczeć jakiś prąd za nieaktualny. Wytwarza to dziwne paradoksy, gdyż prądy i kierunki już się nie pokrywają z poszczególnymi pokoleniami. Minęły już te czasy, kiedy twórcy nowych dróg spotykali się przez całe życie z brakiem zrozumienia i dopiero po śmierci zdobywali uznanie. Teraz — jeśli za odbiorców będziemy uważali nie szerokie rzesze, w ogóle wobec współczesnej sztuki obojętne, lecz ścisłe grono znawców i miłośników — okresy: niezrozumienia danego artysty, jego triumfy i jego deaktualizacja są tak krótkie, następują po sobie tak szybko, że nie wypełniają nawet całego życia artysty. O ile nie potrafi on bronić się przez ustawiczną zmianę własnego stylu — jak np. Strawiński lub Picasso — jeśli talent jego

[9]) Konserwatyzm jest często podświadomą reakcją przeciw manii oryginalności, jakże często jednak właśnie ten reakcjonizm na tle ogólnego nowatorstwa ma jako pobudkę chęć wyodrębnienia się.

jest zbyt jednorodny, by podlegać wszystkim fluktuacjom gorączkowego tempa współczesnego, staje się za życia konserwatystą, atakowanym przez takich samych modernistów, jakim był jeszcze sam niedawno. Powstaje nowy zupełnie typ konserwatysty nie z zamiłowania, lecz z konieczności, typ konserwatysty — byłego rewolucjonisty. Stwarza to pewne zahamowanie psychiczne w działalności takiego artysty, gdyż nie będąc tradycjonalistą z usposobienia, nie bardzo umie się „znaleźć" w swej nieoczekiwanej sytuacji i, o ile nie potrafi wznieść się ponad zgiełk przemijających haseł, o ile nie ma głębokiego przekonania o słuszności własnej drogi, ulega pewnej nieśmiałości i bądź rezygnuje z twórczości, bądź rzeczywiście daje w późniejszym okresie dzieła słabsze. Tak było w muzyce współczesnej z Ryszardem Straussem a częściowo również z Ravelem. O ile zaś artysta taki z uporem broni własnego stanowiska, powiększa jedynie ilość równocześnie działających sprzecznych prądów i przyczynia się tym jeszcze bardziej do niesłychanego nagromadzenia antynomij, o jakim już wspominaliśmy (str. 78)[10].

Ogromne przyśpieszenie tempa współczesnego życia artystycznego nie jest jedynie skutkiem masowości produkcji w sztuce. Wynika również z poddania się rytmowi epoki, której nadają tempo

10) W wypadkach raczej wyjątkowych w sztuce dzisiejszej, kiedy twórczość danego artysty znajdzie wreszcie uznanie szerokich rzesz odbiorców, powstaje jeszcze jedna antynomia: dzieje się to przeważnie w okresie, kiedy wśród ściślejszego grona odbiorców, wśród „znawców", twórczość ta już właśnie traci swoją aktualność, stąd rozdźwięk pomiędzy „laikami" a znawcami, który ostatecznie dezorientuje szeroką publiczność. Bo oto, gdy przeciętnemu odbiorcy zdaje się, że wzniósł się w odczuwaniu artystycznym o pewien szczebel, że wreszcie zrozumiał „tę nową sztukę", znawcy mu oświadczają, że to wcale nie jest nowa sztuka, iż nie potrzeba było się trudzić nad zrozumieniem tej przebrzmiałej już twórczości. Tak jest teraz właśnie z muzyką Straussa czy Ravela, z malarstwem impresjonistycznym itd. W zasadzie niewspółmierność chronologiczna pomiędzy znawcami a szerokimi rzeszami odbiorców istniała zawsze, ale przy wolniejszym tempie przemian rozpiętość czasowa była większa, moment, w którym twórczość „nowatora" stawała się własnością ogółu następował po tak długim okresie, iż znawcy w tym momencie już mieli historyczną perspektywę wobec danej twórczości, perspektywę pozwalającą im na objektywną ocenę tej twórczości, w rezultacie więc ustosunkowanie się do tej sztuki było i u jednych i u drugich zgodne. Obecnie zaś szybkość rozwoju sprawia, iż ewentualny moment uznania przez społeczeństwo przypada na chwilę, kiedy znawcy jeszcze nie zdobyli objektywnej perspektywy i znajdują się jeszcze w pełni pod sugestią nowych wynalazków i wobec sztuki bezpośrednio poprzedzającej mają nastawienie raczej niechętne lub lekceważące. Stąd rozdźwięk.

samochód i samolot, epoki, która kalkuluje czas na wzór wartości gospodarczych, powolność traktuje jako efektywną stratę i we wszystkich swoich poczynaniach idzie za hasłem „jak najszybciej, z jak najmniejszą stratą czasu". Jest to jeszcze jeden z paradoksów doby dzisiejszej, iż sztuka zawdzięcza swoją izolację w życiu współczesnym między innymi właśnie temu, iż dotrzymuje kroku tempu tego życia. Szybkość zmian przestała być pośrednim skutkiem tego lub innego splotu warunków, stała się celem sama w sobie. Szybkość — velocità —była naczelnym hasłem futuryzmu włoskiego. Jak powiada Przyboś „byli tacy, którzy obliczali życie poematu na 24 godziny". Godziny te skracać się będą w miarę wzrastającego tempa twórczości, w miarę bujności twórczej futurystów (a łudzono się, że twórczość upodobni się pod względem produkcji do szybkości maszynowej). Wobec tego coraz szybciej, coraz szybciej, twórzmy nowe dzieła, w niczym nie podobne do dawnych (to jest antyk z przed 24 godzin!) Nowatorstwo tak pojęte przestałoby być jakimkolwiek kierunkiem artystycznym, futuryzmem, czy innym jakimś „izmem", ale stało by się jakąś ciągle czynną fabryką „izmów"[11]).

Futuryzm jako szkoła przeminął bez trwalszego śladu, sam sobie kopiąc grób przez swój postulat szybkości i zmienności, ale liczne jego hasła wycisnęły w formie mniej lub więcej ukrytej długotrwałe piętno na sztuce współczesnej. Między innymi właśnie hasło szybkości. Ze sportu przeniesiono do sztuki manię rekordu, manię, która w samym sporcie stanowiła współczesne wynaturzenie dbałości o rozwój fizyczny, spowodowane wprowadzeniem do sportu momentu zracjonalizowanej według wzorów ekonomicznych konkurencji. W sztuce zaczęto dążyć nie tylko do rekordów pomysłowości, nowości i oryginalności, lecz również do rekordu tempa.

* * *

Podaliśmy narazie czysto zewnętrzne powody, które spaczyły zdrowy rozwój sztuki w dobie dzisiejszej. Ale były by to niewątpliwie powody niewystarczające do wywołania tak głębokiego kryzysu, jaki przeżywamy obecnie. Dlatego, by zrozumieć w jaki sposób najwybitniejsi nawet artyści zabrnęli w impas, z którego gorączkowo szukają obecnie wyjścia, musimy sięgnąć do przyczyn znacznie głębszych, wewnętrznych. Za takie przyczyny uważam przede wszystkim:

---

[11]) Julian Przyboś, Cele i trafy awangardy, Życie Sztuki, IV, 1939, str. 36.

intelektualizację sztuki, rozpoczynającą się od połowy XIX-go wieku oraz wielki kryzys umysłowy, jaki cywilizacja nasza przechodzi we wszystkich dziedzinach w ostatnich 150 latach. Dopiero równoczesne działanie tych przyczyn wyjaśnia nam oblicze sztuki dzisiejszej.

Wielkim przewrotem estetycznym, dokonanym przez kantystów i mniej lub więcej świadomie zależnych od nich romantyków niemieckich, było odkrycie swobody i niezależności twórczości artystycznej. Kant w swej „Krytyce władzy sądzenia“ uwolnił sztukę od wszelkich warunków obiektywnych, nadał jej celowość własną. Według Fichtego jaźni nie krępuje nic prócz praw dialektyki rozumu. Schelling poszedł jeszcze dalej i pozostawił jaźni czystej tylko jeden atrybut: moc twórczą i tylko jedno prawo: jej nasycenie w dziele. Najpełniej więc wyrażała się według niego jaźń w sztuce. Postawiwszy artystyczną moc twórczą ponad religię i filozofię, idealizm niemiecki nie dał jej żadnego przewodnika w tym bezkresie możliwości. Po raz pierwszy uwolniono sztukę z pod tyranii jakichkolwiek celów zewnętrznych jak naśladownictwo, utylitaryzm, obiektywna prawda (w koncepcji Boileau i pseudoklasyków francuskich), nie tylko wzniesiono artystę na zawrotne wyżyny duchowe, z których mógł urągać sprzeciwom filistrów, ale również otwarto pole do nieograniczonych reform estetycznych, gdyż uznano, iż w dziedzinie sztuki „wszystko wolno“. Nie potrzebowano więc, tak jak było konieczne w epokach dawniejszych, „usprawiedliwiać“ nowych motywacyj artystycznych, uzasadniać je przez odwołanie się do pewnych ogólnie obowiązujących kryteriów. Teraz dochodzą do głosu ideały autonomiczne, kładące nacisk przede wszystkim na spontaniczność twórczości. Zasadniczym jednak grzechem estetyki romantycznej było utożsamianie tej nowo zdobytej wolności z zupełną anarchią.

Najradykalniej uzewnętrzniły się te poglądy w dziedzinie estetyki muzycznej, gdyż w muzyce ze względu na specyficzne cechy jej tworzywa, dawne ideały naśladownictwa, prawdy czy uleganie prawom natury, nigdy nie dawały się zastosować bez pewnego naciągania. Była to sztuka z samej natury najbardziej autonomiczna, rządząca się własnymi prawami, dla których odpowiedniki poza muzyką nie były łatwe do znalezienia. To też w koncepcjach romantyków muzyka została umiejscowiona na szczycie hierachii sztuk, czyniąc błyskawiczną karierę od niejako dodatkowej, rozrywkowej sztuki stosowanej, za jaką uważano ją jeszcze w XVIII-ym wieku, do godności potęgi zdolnej bezpośrednio wyrażać absolut.

Do tego wywyższenia muzyki, w większym stopniu niż kantyści [12]), przyczynił się Schopenhauer (według którego muzyka jest jedyną sztuką zdolną do sięgnięcia ponad obrazami świata zmysłowego i ponad pojęciami rozumowymi do czystej woli czyli zasady istnienia) i romantyczni pisarze niemieccy: Fryderyk Schlegel, E. T. A. Hoffmann („muzyka wyraża czystą zasadę życia, wolną od wszystkiego realnego w przyrodzie i człowieku"), Novalis („muzyka jest najwyższym objawieniem matematyki, jej idealizmem twórczym"), Wackenroder („jedynie muzyka może oddać całą nieskończoną rozmaitość wszechbytu"), Tieck i inni.

Należy jednak z całym naciskiem podkreślić, iż ta romantyczna rewolucja światopoglądowa w znacznie większym stopniu dotyczyła teorii niż praktyki. Nowe hasła były zbyt śmiałe, za raptownie się pojawiły, aby artyści umieli od razu za nimi nadążyć. Najprędzej jeszcze poglądy te zostały wprowadzone w praktykę w literaturze, gdzie najłatwiej można było przenieść całą stronę koncepcyjną nowych światopoglądów, co w szybkim czasie wywarło również istotny wpływ na stronę formalną. W literaturze romantycznej w pierwszym rzędzie obserwujemy rozbicie form klasycznych i krańcowości „modernistyczne", których by się nie powstydzili nawet dzisiejsi surrealiści (wystarczy chociażby zacytować E. T. A. Hoffmanna, Edgara Poe lub niektóre „petersburskie" opowiadania Gogola). W innych sztukach sprawa nie poszła tak łatwo. Plastyka nie wiedziała po prostu, co począć z nową ideologią; pomimo najbardziej krańcowych teorji estetycznych nie wyszła nadal z ideału naśladownictwa i to naśladownictwa drugiego rzędu, bo nie bezpośrednio natury, lecz naśladownictwa dawnych stylów. Nie tylko nie stworzyła romantycznej architektury, malarstwa czy rzeźby, lecz wręcz przeciwnie — cały okres panowania ideałów romantycznych cechuje w plastyce niespotykany przedtem eklektyzm i epigonizm.

Co ciekawsze nawet, muzyka, najwyższa sztuka romantyków, w praktyce bynajmniej nie odrazu poszła rewolucyjnymi torami. Najradykalniejsi propagatorzy nowych prądów estetyczno-muzycznych powoływali się na wzory, które dla nas w żadnym razie nie są typowe dla rewolucji romantycznej [13]). Wobec potężnej i praw-

---

12) Sam Kant stawiał jeszcze muzykę w hierarchii sztuk na szczeblu najniższym, gdyż nie przemawia ona przy pomocy pojęć. Ale już Schelling uważał formy muzyczne za realny refleks rzeczy wiecznych, za przedstawianie nieskonczoności w formach skończonych.

13) Por. rozdz. I. uw. 25.

dziwie rewolucyjnej, pierwszej w muzyce romantycznej indywidualności Beethovena zachowywali oni pewną rezerwę, znacznie szybciej zgadzając się na jedynie powierzchownie romantyczną, ale jeśli chodzi o esencję muzyczną o wiele konserwatywniejszą twórczość np. takiego Webera. Dopiero w latach 30-tych ubiegłego stulecia praktyka muzyczna zaczyna się rewolucjonizować. Praktycy nie zwątpili jednak tak szybko jak teoretycy w prawdziwość zasad, ustalonych przez tradycję, uważali je nadal za coś danego z z e w n ą t r z, próbowali wprawdzie je rozwijać, wyzyskiwać w sposób dotychczas nie praktykowany, ale nie myśleli nawet o zasadniczym i świadomym obaleniu tych zasad. To też jeśli chodzi o fakturę, wysubtelnienie melodyki, harmoniki czy rytmiki, mamy rozwój i to nawet dosyć szybki ale ewolucyjny, ilościowy.

Radykalniejsza rewolucja estetyczna, dla której posiew dał już romantyzm, praktycznie zrealizowana została dopiero w znacznie późniejszej epoce, kiedy w miejsce ogólnikowych tez estetycznych romantyzmu przyszedł okres pozytywistycznych, n a u k o w y c h światopoglądów estetycznych. Ten pozorny paradoks, iż prawdziwe rozprzężenie nastąpiło dopiero z chwilą, kiedy twórcy zaczęli swe założenia artystyczne opierać na mniej lub więcej ścisłych przesłankach naukowych, daje się łatwo wyjaśnić. Rozwój nauki o sztuce w drugiej połowie XIX-go wieku, poszedł w kierunku tak zw. „obiektywizmu historycznego". Ogromny rozrost badań historyczno-etnograficznych odsłonił inne niż dotychczas perspektywy, wykazał odmienność sztuki dawnej lub rozwijającej się w krajach, znajdujących się poza zasięgiem cywilizacji europejskiej, tym samym podkopał zaufanie do jedyności i absolutnej prawdziwości dotychczas obowiązujących zasad. Wobec wielości poznanych nowych faktów przyjęto postawę zupełnie odmienną od tej, jaką mieli teoretycy sztuki w dawnych czasach. W miejsce fanatyzmu artystów z okresu XVI—XVIII-go wieku, wielbiących antyk i konsekwentnie potępiających gotyk, lub nie mniej nietolerancyjnego romantyzmu, odwracającego się od klasycyzmu w imię ideałów spontaniczności i nie skrępowanego uczucia, przyszło hasło „równouprawnienia stylów". Zaczęto gustować właśnie w tej różnorodności wytworów ducha ludzkiego, wyzbyto się „barbarzyńskiego" zaślepienia ludzi dawnych epok, nieuznających nic poza własnym c r e d o estetycznym, lecz równocześnie stracono twórczą pasję tych ludzi, pasję, dającą im pewność kroczenia słuszną drogą. Zamiast walczenia o własne ideały i własny styl, zaczęto z naukowym smakoszostwem „kolekcjo-

6

nować" wszystkie style nie starając się przetopić je w jakieś jednolite nowe widzenie piękna, lecz właśnie, jak przystoi badaczom, zwracano uwagę przede wszystkim na ich odrębność i jednostkokość. Sztuka przestała być pasjonująca, stała się **i n t e r e s u j ą c a**. Zaciekawienie to nie miało żadnych ograniczeń. Gdy sztuka dawniejsza czy egzotyczna nie wystarczała, zaczęto dla zaspokojenia rozbudzonej ciekawości zagłębiać się w niezbadane przedtem dziedziny sztuki dzikich szczepów, twórczości artystycznej amatorów, dzieci, wariatów, kalek [14]). Wobec tych wszystkich objawów nie stosowano żadnej skali hierarchiczno-porównawczej, przeciwnie, w każdej z tych dziedzin szukano podniet dla własnej twórczości, względnie usprawiedliwienia najśmielszych własnych eksperymentów artystycznych. Znany jest np. ogromny wpływ, jaki na malarstwo europejskie w swoim czasie wywarła wystawa sztuki murzyńskiej w Paryżu.

Jeśli chodzi o muzykę, do powstania świadomie atonalnych kierunków w większym stopniu od praktycznego zatracania tonacji w chromatyzmie przyczyniły się badania muzykologów, wykazujących konwencjonalność systemu dur-moll, systemu obowiązującego jedynie przez krótki okres 300 lat w Europie i nieznanego ani dawnym epokom, ani ludom pozaeuropejskim, ani nawet europejskiej muzyce ludowej tam, gdzie zachowała się ona w pierwotnej czystości.

Dopiero połączenie przekonania (dziedziczonego po romantykach) o wszechwolności artystów z możnością „naukowego" (w sensie pozytywistycznym) oparcia się na faktach dało artystom odwagę przeprowadzenia reform estetycznych **a ż d o k o ń c a**. Dopiero kiedy wiarę w „niezłomne prawa" artystyczne można było obalić przez fakty i aparat naukowy, uzyskiwał artysta sankcje na najbardziej krańcowe rewolucje estetyczne, sankcje, broniące go przed tym, by go uznano za obłąkanego.

* * *

Nie tłumaczyło by to jeszcze w pełni różnolitości nowych kierunków. Tu należy wziąć pod uwagę przede wszystkim wielki kryzys jaki, zwłaszcza po wygaśnięciu doby pozytywistycznej, zaczęły przechodzić właśnie same koncepcje naukowe, na których usiłowali się opierać artyści.

---

14) W swoim czasie w Pradze Czeskiej wzbudzała wielkie zainteresowanie wystawa obrazów ślepego artysty.

Zaufanie do jakichkolwiek autorytetów zostało poderwane już przez pozytywizm. Wprawdzie wkrótce się okazało, iż opieranie się na samych „realnych faktach“ jest jeszcze bardziej zwodnicze, ale po strąceniu faktu naukowego z piedestału, na który go wywindował pozytywizm, na tym piedestale nic nie umieszczono, albo raczej każdy zaczął umieszczać to, co chciał. Rozpoczęła się epoka niebywałego w dziejach rewizjonizmu w każdej dziedzinie. W filozofii obok czystego konwencjonalizmu (mającego bardzo daleko idące reperkursje w metodologii nauk ścisłych oraz w koncepcjach estetycznych) pojawiły się najsprzeczniejsze kierunki od pseudofilozoficznych, bardziej literackich niż naukowych (ale przez to tym większy wpływ wywierających) koncepcyj typu Nietzschego lub Ed. Hartmanna do ściślejszych, ale nie dających się sprowadzić do wspólnego mianownika szkół empiriokrytycystów, fenomenologów, neokantystów, pragmatystów, intuicjonistów itd. Wyrazem ostatecznej rezygnacji ze zdobycia jednolitego światopoglądu był Diltheyowski historycyzm.

Najskrupulatniejsze badania metodologiczne, teoriopoznawcze lub logiczne, mające na celu możliwie najsubtelniejsze sprecyzowanie kryteriów prawdy, okazały się przez swoje zasklepienie się w formalistyce (jak np. logistyka) całkowicie niepłodne z punktu widzenia światopoglądowego. Minęły już te czasy, kiedy wielkie systemy racjonalistyczne Kanta, Schellinga, Hegla tworzyły podstawy światopoglądów artystycznych. Teraz wystąpiło raczej zniechęcenie wobec racjonalizmu. Znacznie większe powodzenie miał Bergson, którego koncepcje antyintelektualistyczne nie wymagały wyszkolenia umysłowego, łatwo mogły się stać własnością niewytrenowanego filozoficznie ogółu. Dla niektórych jednak Bergson był jeszcze za trudny. W tym momencie, jako doskonała pożywka dla rozproszonej, nie lubiącej się głęboko zastanawiać, a lecącej na lep efektownych nowości inteligencji współczesnej, pojawiła się psychoanaliza. Freudyzm stał się namiastką metafizyki, i namiastka ta w dyletanckim ujęciu wywarła na niektóre awangardowe kierunki sztuki dzisiejszej głęboki wpływ.

Z drugiej strony nawet przyrodoznawstwo ścisłe, będące w XIX-ym wieku głównym szańcem pozytywizmu, zaczęło przechodzić okres radykalnego rewizjonizmu, który gruntownie zmienił oblicze fizyki współczesnej. Nowe koncepcje fizyczne były tak rewolucyjne, iż przedostały się poza granice laboratoriów i spowodowały nawet pewien renesans zainteresowań naukami ścisłymi, stały

się dla wielu ludzi podstawą światopoglądu, nową metafizyką naukową. A że koncepcje te poznawano z prac popularyzatorskich, z konieczności rezygnujących ze ścisłego aparatu matematyczno-naukowego, wbrew najlepszym intencjom popularyzatorów zasadnicze tezy fizyki współczesnej, po przełamaniu się w umysłowości laików, sprowadziły się do kilku efektownych i pewnym sensie zniekształconych sloganów, a więc: indeterminizm i względność. Nie zastanawiano się nad całą subtelnością problemu indeterminizmu w przyrodoznawstwie współczesnym, nad jego zakresem i znaczeniem, po prostu okrzyczano: skoro nawet w martwej przyrodzie, w świetle elektronów i protonów nie ma determinizmu, tym bardziej dowolne jest wszystko w naszym świecie ludzkim. Jeszcze bardziej spłycono teorię względności, kładąc nacisk na samo słówko „względność", a przeważnie w ogóle nie wiedząc, o co chodziło Einsteinowi, gdyż rzeczywiście całego sensu jego teorii nie można wytłumaczyć bez aparatu matematycznego. W ten sposób ci, którym nie odpowiadał freudyzm, znaleźli swoją metafizykę w nierozumianej przez nich fizyce współczesnej, która właśnie w momencie, kiedy rzeczywiście w zdumiewający sposób rozszerzyła i pogłębiła swój obraz świata, całkiem bez winy stała się podstawą przekonania o powszechnym irracjonalizmie [15]).

I jeszcze jeden bożek współczesności: socjologia. Z jednej strony dogmatyzm szkoły Durkheima i Lévy-Bruhla, z drugiej strony reakcja w postaci indywidualizmu społecznego, powołującego się na Nietzschego i Sorella (Gide, Péguy, Suarès). Wytworzyło to pomie-

---

[15]) Zwracałem niegdyś uwagę na uderzającą zbieżność chronologiczną pomiędzy przełomowymi datami w fizyce i muzyce. Newton, twórca klasycznej mechaniki, żył w okresie definitywnego ustalenia się systemu dur-moll. Jedną z przełomowych dat w fizyce współczesnej jest rok 1911, data podstawowej pracy Einsteina o t. zw. „względności rozszerzonej", data pierwszych rewolucyjnych publikacji Nielsa Bohra. Jest to równocześnie rok powstania „Święta Wiosny" i „Pietruszki" Strawińskiego a zwłaszcza rok pierwszych utworów Schoenberga, całkowicie zrywających z tonalnością. Oczywiście zbieżność ta jest przypadkowa, wspomniani muzycy w owym czasie z wszelką pewnością nic nie wiedzieli o tezach Einsteina czy Bohra, a gdyby nawet wiedzieli, tezy te wcale nie musiały by doprowadzić ich do takich czy innych reform muzycznych. Chodzi jedynie o zwrócenie uwagi na paralelizm zmian nastawień umysłowych, nawet w całkowicie obcych sobie dziedzinach. Na analogię pomiędzy muzyką w ogóle a teorią względności zwracał uwagę już w 1923 roku muzykolog rosyjski G l e b o w w artykule p. t. „Cenność muzyki" (w zbiorku „D e m u s i c a", Leningrad 1923). Teoretycy szkoły schoenbergowskiej kładą duży nacisk na analogie między techniką 12-tonową a koncepcją Einsteina.

szanie pojęć, ogromnie wzmagające podatność na najbardziej irracjonalne współczesne hasła społeczne, bezkrytyczne poddanie się sugestiom różnych prądów politycznych, które właśnie w naszych czasach nabrały niespotykanego przedtem rozmachu i niemal religijnego fanatyzmu.

A więc ten intelektualizm, na który sztuka „postawiła“ przy końcu XIX-go wieku, w krótkim czasie sam zachwiał własnymi podstawami. Nie tylko nie dał nowym koncepcjom estetycznym trwałych kryteriów, lecz przeciwnie — właśnie na drodze naukowej usiłował wykazywać względność wszelkich kryteriów. Nie tylko nie dał wyzwolonej przez romantyków sztuce przewodnika, o czym zapomnieli kantyści, lecz wykazał, że jedynego „przewodnika“ w ogóle nie ma, naukowo usankcjonował względność i wielość „przewodników“, stworzył tak paradoksalny światopogląd jak „świadomy irracjonalizm“.

Przede wszystkim w rezultacie tych wszystkich przemian umysłowych nie zdołała sztuka znaleźć zastępcy dla przewodnika, który prowadził ją przez tyle stuleci, a od którego zaczęła się odwracać przy końcu XVIII-go wieku: — religii. Romantyzm postawił sztukę ponad religię, ale nie wykreślił jeszcze tej ostatniej z pośród naczelnych motywacyj artystycznych. Dokonał tego dopiero nowoczesny intelektualizm i relatywizm, odbierając sztuce ostatnią ucieczkę, ostatni trwały i niezmienny cel, do którego by mogła dążyć. W zamian za to nie dał nawet filozofii, ograniczając się jedynie do nie mających wspólnego mianownika doktryn jak relatywizm fizyczny, psychoanaliza, marksizm lub całkowicie irracjonalne, w zasadzie swojej wykluczające wszelką bezwzględność i rozumowość narkotyki faszystowskie lub rasistowskie.

Jako namiastka religii pojawiły się w XIX-ym wieku jeszcze nowoczesne mistycyzmy w postaci tak zw. nauk okultystycznych od naiwnego spirytyzmu począwszy do ruchów o pretensjach światopoglądowych, jak teozofia lub Steinerowska antropozofia. Nie wspominalibyśmy tu o tych karykaturach religii, gdyby nie to, iż niektórzy artyści, i to nawet wybitni, tu właśnie próbowali szukać idei przewodnich dla swojej twórczości.

Sztuka znalazła się więc w impasie światopoglądowym, z którego już nie mogła wyjść przez proste cofnięcie się do rajskiego stanu niewinności, w jakiej znajdowała się przed romantyzmem. Na tym polega fatalizm doby dzisiejszej, że zawrócić z tej pochyłości, po której toczymy się w nieznaną przyszłość, już się nie da.

Artysta już się nie wyzbędzie przekonania o własnej wszechmocy i bezkarności twórczej, tak samo jak nie oduczy się intelektualizowania, mimo iż tak bardzo go ono zawiodło. Ratunku może szukać tylko przed sobą, nie zaś w nawrocie wstecz. Zanim zastanowimy się, czy na tej drodze świta wyjście z impasu, rozważmy szczegółowo, jak się obecny kryzys światopoglądowy odbił na poszczególnych aspektach sztuki, biorąc za wzór schemat podany przez nas na str. 94.

* * *

Nakreślony przez nas powyżej pobieżny obraz współczesnego kryzysu umyslowego, błąkania się ludzkości dzisiejszej na manowcach sprzeczności światopoglądowych bez żadnej busoli stanowi element, który zdefiniowaliśmy jako dyspozycje psychiczne epoki — t w o r z y w o w e w n ę t r z n e. Sztuka dzisiejsza bardziej niż kiedykolwiek ulega duchowi czasu, a raczej sprzecznym sobie „duszkom czasu". Znamy okresy, w których sztuka miala ambicje przezwyciężenia swojej epoki, dźwignięcia się ponad nią, objęcia nad nią przewodnictwa. Teraz odwrotnie. Artyści wzorem metody psychoanalitycznej szukają rozładowania kompleksów współczesnych przez całkowite zanurzenie się w nich. Ambicją artysty współczesnego jest nie przezwyciężenie epoki, nie postawienie się na czele szukających wyjścia z impasu, tylko najpełniejsze wyrażenie tej epoki, znalezienie środków, które jak najsugestywniej wyraziły by caly dzisiejszy niepokój, całą niesamowitość kryzysu współczesnego.

Właśnie niesamowitość. Niektórzy estetycy współcześni jak St. Ign. Witkiewicz, jak tak od niego w innych założeniach odmienni surrealiści, główne źródło natchnienia artystycznego widzą w d z i w n o ś c i i s t n i e n i a. Postawa ta jest najjaskrawszym objawem wnikliwości dzisiejszych artystów i równocześnie ich niemocy rozumowej. Zwątpienie w możliwość ujęcia rzeczywistości w jakimś ogólnie przyjętym systemie metafizycznym czy religijnym pozostawia artyście, jako obdarzonemu subtelniejszą wrażliwością, jedynie możność pelnego przeżycia tej pustki, jaką brak takiej podstawy światopoglądowej wytwarza. W miejsce systemu rozumowo metafizycznego przychodzi u c z u c i e m e t a f i z y c z n e, termin Witkiewicza, oznaczałoby właśnie jak najpelniejsze bezpośrednie odczucie „dziwności istnienia". Artysta potrafi sięgnąć aż do samej istoty tego uczucia, wykazać. iż nie chodzi tu już o zewnętrzne powikłania życia dzisiejszego, lecz o tajemniczość i irracjonalność samej oso

bowości ludzkiej, izolowanej w swej samotności od wszystkich innych jednostek. Genialne intuicje artystów sięgają na tej drodze do największej głębi, póto by stwierdzić, iż na te najostatniejsze i najrozpaczliwsze „dlaczego“ nie znajdują odpowiedzi.

I właśnie w tym pogrążaniu się w niezrozumiałość znajduje artysta współczesny swoistą rozkosz. Artystom dawnych epok nieobce było poczucie tajemniczości nieogarnionego świata i jeszcze bardziej niezgłębionych zagadek własnej osobowości. Wsparci jednak o wiarę lub zwarty światopogląd, w prawdziwość którego nie wątpili, dążyli właśnie do rozwiązania tych zagadek na drodze intuicji artystycznej, do powiązania wielości rozproszonych elementów w organiczną jednię, starali się sztuką swoją przezwyciężyć lęk metafizyczny, opanować dziwność istnienia, wytłumaczyć tę tajemnicę jeśli nie rozumowo, to mocą potężnej sugestii piękna, opartego na wszystko jednoczącej formie.

Natomiast artysta dzisiejszy „w pseudotwórczości świadomego irracjonalizmu, ocierając się o „Tajemnicę Istnienia“, doznaje w zetknięciu z nią lubieżnych wstrząsów grozy, zaczyna się nią ekscytować, jak morfinista dawkami narkotyku, aby tylko wywołać w swych przytępionych nerwach nowoczesnego sybaryty przyjemne sensacje żeglowania po absurdzie. Stąd „nierząd wyobraźni“... wyolbrzymienie funkcyj wyobraźni kosztem rozumu, pierwszy stopień rozpadu osobowości... W jaźni genialnej, reagującej czynnie i twórczo, „uczucie metafizyczne“ zamienia się w dążenia do j e d n o ś c i w w i e l o ś c i, do objęcia nieobejmowalnego. U większości zaś artystów współczesnych odwrotnie, wytwarza się tendencja do r o z p r o s z e n i a j e d n o ś c i w w i e l o ś c i, to zn. do rozkoszy doznawania wielości w jedności swojego ja“.

Wykazaliśmy w I rozdziale, że twórczość artystyczna polega na wyrażaniu nieskończoności w skończoności, na u o r g a n i z o w a n i u własnej potencji twórczej. Artysta współczesny, zwątpiwszy w możność opanowania nieskończoności przez sztukę, zajmuje wobec niej postawę schizofreniczną: nie tylko nie organizuje nieskończoności, lecz traci poczucie jedności swojego „ja“. Wpływ więc dzisiejszego ducha czasu wyraża się w sztuce w braku jednolitego celu przewodniego, w braku poczucia mocy przy jednoczesnym poczuciu braku więzów, a więc w jakiejś „bezsilnej anarchii“, w wypadkach zaś krańcowych — tam gdzie artysta całkiem wiernie poddaje się samemu tworzywu wewnętrznemu — w „nierządzie wyobraźni“.

Nie bez wpływu na oblicze sztuki współczesnej pozostaje też tworzywo zewnętrzne czyli materiał. Tu czynnikiem istotnym jest niezwykły rozrost techniki współczesnej, poszerzający ogromnie możliwości realizacyjne w sztuce. Nowe materiały budowlane pozwalają architektom na praktyczne realizowanie najfantastyczniejszych pomysłów, formy oparte na „celowości fizycznej". jak kształt kolumn w sztuce greckiej, przęseł i sklepień w gotyku, kopuły renesansowej, tracą swoją konieczność przy technice żelbetonowej. Muzycy dostają do rozporządzenia instrumenty o możliwościach coraz szerszych i bardziej zróżnicowanych, powstają instrumenty elektryczne Teremina, Trautweina, „sferofon" Magera, fale Martenot'a itd., które pozwalają osiągać najdrobniejsze ułamki tonów, i mają właściwie nieograniczoną skalę dźwiękową. Instrumenty mechaniczne jak nowoczesne pianole pozwalają nieliczyć się z ograniczoną techniką wirtuozowską. Po raz pierwszy od niepamiętnych czasów powstają nowe zupełnie dziedziny sztuki: fotografia artystyczna, film, radio. Ten niesłychany rozwój techniczny ma również swoje złe strony: przeniesienie punktu ciężkości zainteresowań artysty na stronę zewnętrzno-materiałową, przy równoczesnym uwolnieniu go od obowiązków samoograniczania się (moment dla wszelkiej twórczości bardzo niebezpieczny, prowadzący od wolności do chaotycznej anarchii) oraz pewną nowoczesną standartyzację produkcji artystycznej. Standartyzacja techniki prowadzi w pewnym stopniu do paradoksalnego faktu, iż przy lepszych możliwościach produkcji, artyści otrzymują do rozporządzenia narzędzia właściwie gorsze od dawniejszych.

Znane są utyskiwania malarzy na nietrwałość farb dzisiejszych, produkowanych fabrycznie, masowo i przeznaczonych na długie leżenie na składach przed użyciem. Domieszki przeciwgnilne, konserwujące je przed użyciem, przyczyniają się do ich psucia się po użyciu. Trudności tych nie znali dawni malarze, którzy sami sobie przyrządzali farby. Nie należy zapominać, że tandeta jest dopiero produktem techniki fabrycznej. Dzisiejszym masowym producentom instrumentów muzycznych nie znany jest pietyzm, z jakim tworzyli instrumenty taki Stradivarius lub Amati, tak samo jak architektom dzisiejszym, zważającym na kalkulację kosztów, nie przychodzi do głowy, pomimo rozporządzania o wiele doskonalszym aparatem technicznym, wznoszenie budowli tak niezniszczalnych jak piramidy egipskie.

Ów charakterystyczny dla całej naszej zmechanizowanej kultury objaw, iż rozwój techniki wypacza i tłumi inicjatywę twórczą, wprowadzając do niej szablon, seryjność i kalkulatorstwo, odbija się w dziedzinie sztuki nie tylko na samej twórczości i na „standecieniu" narzędzi artystycznych, lecz również na poziomie kulturalnym odbiorców. Łatwość rozpowszechniania tandetnej, „opłacalnej" sztuki przy pomocy takich nowoczesnych udogodnień jak oleodruk, fotografia, film, radio, patefon itd. ogromnie obniżyła zainteresowanie przeciętnego odbiorcy, który taką sztukę z łatwością może „nabyć" dla siebie w domu, może ją konsumować nie krępując się, czy to podczas spożywania posiłku, czy też gry w karty, podczas gdy kontakt ze sztuką prawdziwą wymaga z jego strony pewnego wysiłku, pewnego skrępowania się wewnętrznego. Niewątpliwie nie można odpowiedzialności za ten stan rzeczy zrzucać wyłącznie na rozwój techniki. Film, radio, patefon czy też reprodukcja mechaniczna mogły by być wspaniałym narzędziem upowszechnienia prawdziwej i wielkiej sztuki wśród najszerszych warstw społeczeństwa, i częściowo rolę tę już spełniają. O tym jednak, iż pożyteczna ta ich działalność jest znikoma, w stosunku do masowo produkowanej tandety, decyduje fakt, iż tu niestety ciągle jeszcze najwyższym kryterium jest problem opłacalności, kalkulacja, która przez związanie sztuki z techniką została żywcem przeniesiona do działalności kulturalnej z dziedziny techniczno-gospodarczej.

* * *

Sytuacji wytworzonej przez warunki zewnętrzne bynajmniej nie próbują artyści ratować w dziedzinie, w której są najbardziej czynni: w dziedzinie motywacyj artystycznych. Przeciwnie — tu kryzys współczesny wyraża się jeszcze dobitniej właśnie wobec omówionego już przez nas wyżej braku kryteriów. W sztuce mamy większe niż w jakiejkolwiek innej dziedzinie umysłowej możliwości wprowadzenia zamieszania. Najbardziej nawet rewolucyjna teza naukowa wymaga uzasadnienia. Np. w fizyce współczesnej, pomimo całkowitego przewartościowania zasadniczych założeń, nowa koncepcja, której nie można udowodnić matematycznie lub poprzeć eksperymentem, odpada automatycznie i nie może być brana w ogóle pod uwagę. Natomiast przy tezach i hasłach este-

tycznych udowodnienie nie jest wcale wymagane [16]). W tej dziedzinie wystarczy wymyślić nową koncepcję, a im bardziej będzie odbiegała od powszechnie spotykanych teorji, im bardziej będzie krańcowa — powiedzmy bez ogródek — absurdalna, tym większe ma szanse powodzenia u pewnego odłamu snobów, będzie uważana za tym oryginalniejszą, bardziej twórczą.

Zachodzi tu specyficzne dla naszej epoki przewartościowanie pojęcia „twórczy". Wielu artystów zamiast spontanicznego szukania natchnienia w najistotniejszej głębi swojej osobowości, co samo przez się jest gwarancją oryginalności, bierze wynik za punkt wyjścia i dąży do oryginalności z pominięciem tych wszystkich czynników, które są uwarunkowaniem oryginalności prawdziwej. Nie tylko nie martwią się tym, że sztuka ich jest niezrozumiała, lecz celowo do tego dążą. Stają się według lapidarnego wyrażenia Irzykowskiego „twórcami nowych niemożliwości". Najdobitniej ilustruje tę zmianę postawy znana w swoim czasie teza Przybosia, iż poezja ma „wyrażać wyrażalne w sposób niewyrażalny". Jest to radykalne odwrócenie zasadniczego zadania sztuki, którym jest obejmowanie nieobejmowalnego, wyrażanie „niewyrażalnego w sposób wyrażalny".

U artystów tego pokroju motywacje przestają być rozumową konkretyzacją nieskończonej potencji twórczej, powstają samoistnie, niejako poza marginesem tej potencji. Wobec tego, iż dzieła prawdziwych geniuszów też nie odrazu bywają zrozumiałe, wytwarza się pomieszanie wartości, różnica między oryginalnością jako wynikiem osobistej, najgłębszej szczerości a wymyśloną pseudooryginalnością zaciera się, co bardzo utrudnia orientację przynajmniej w perspektywie najbliższej. Jednostkom pozbawionym prawdziwie twórczych dyspozycyj wystarcza wymyślić jakąś nową koncepcję artystyczną, chociażby nawet absurdalną, byle niezwykłą, by pod jej płaszczykiem ukryć swoją niemoc twórczą i zdobyć w opinii snobów „markę" artystów wzbogacających sztukę o nowe wartości.

---

[16]) Dotyczy to oczywiście haseł wysuwanych i realizowanych przez artystów, nie zaś teorii naukowej estetyki. Estetyka badawcza, jako nauka, nie może sobie pozwolić na zupełną dowolność i tu spotykamy się z mniejszą rozbieżnością i krańcowością sądów. Ale artyści tworzący nowe prądy i kierunki przeważnie zupełnie nie liczą się z założeniami estetyki naukowej, wydobywając z niej najwyżej tezy, które ułatwiają im zerwanie z tradycyjnymi kryteriami.

Do sztuki tej nie stosuje się prawo omówione przez nas na str. 98—99. Sztuka ta, nie wynikająca z sięgnięcia przez artystę do głębi swego człowieczeństwa, głębi w zasadzie u wszystkich jednakowej, lecz celowo uciekająca od tego, co wszystkim ludziom wspólne nigdy nie przestanie być niezrozumiałą. Czas okaże się dla takiej sztuki nielitościwy. Narazie jednak, dopóki brak pewnej perspektywy czasu, sztuka ta będzie odrzucaną przez szerokie społeczeństwo narówni z dziełami geniuszów twórczych, przez grono zaś snobów i estetów będzie stawiana na równym poziomie z prawdziwie wielką sztuką.

Wobec rozdźwięku między artystami współczesnymi a szerokim społeczeństwem — jedynymi, że się tak wyrażę natychmiastowymi odbiorcami tej sztuki stają się snobi i esteci. Według definicji Müller-Freienfelsa [17]) esteci są to ludzie „którzy nie wiedzą co robić ze sztuką i dlatego szukają surogatów intelektualnych, gdy z próżności, z ciekawości albo z innych względów ulegną pokusie zajęcia się sztuką". Nikt nie przyczynił się więcej od nich do rozplenienia się błagi intelektualnej w sztuce współczesnej, nikt nie był od nich lepszą pożywką dla pseudooryginalnych artystów.

Nawet najradykalniejsze nastawienie tych artystów na własną niezrozumiałość jest mimo wszystko pewną pozą, która by takiemu pseudotwórcy szybko się znudziła (zwłaszcza iż w najszczerszym „sam na sam" nie znajduje on potwierdzenia jedyności i słuszności swej drogi, przekonania, które jest ostoją prawdziwie twórczych geniuszów), gdyby nie spotykał się on z adoracją szczupłego grona t. zw. „znawców". Słusznie powiada Adolf Weissmann [18]), iż w dobie dzisiejszej „nie ma już zapoznanych geniuszów, jest natomiast wiele „zrobionych" geniuszów".

Tragizm sytuacji polega na tym, że rozróżnienie pomiedzy prawdziwymi znawcami a estetyzującymi snobami nie jest takie łatwe w czasach dzisiejszych, gdyż i prawdziwi znawcy stają wobec braku kryteriów. Jeśli odrzucimy kryterium nowości i oryginalności, jako najbardziej zawodne i będace głównie domeną snobów, jakie inne kryteria pozostają znawcom? Jedynie tak zw. talent i rzemiosło.

„Talentyzm" jest bardzo zwodniczym kamieniem probierczym. Talent jest to dyspozycja duchowa czy psychiczna, możliwość bez

---

[17]) Die Psychologie der Kunst, 1912, I. str. 78.
[18]) Die Musik in der Weltkrise, Stutgart 1925.

ograniczeń, będąca wartością sama dla siebie, bez względu na to, w jakim kierunku chce się wyżyć. Ciekawa analogia z XIX-wiecznym pojęciem „inteligencji“, jako bystrości i ruchliwości umysłu, która pozwala być wszystkim i niczym, daje prawo do krytykowania i patent na wszelkie stanowiska. Talent bynajmniej nie jest genialnością w mniejszym wydaniu. Może być zasadniczym przeciwieństwem geniuszu twórczego. Można mieć talent do tworzenia złej sztuki. Połączenie talentu z geniuszem spotyka się rzadko — n. p. u takiego Mozarta lub Chopina. Są twórcy genialni z małym talentem a częściej pojawiają się artyści z wielkim talentem, pozbawieni geniuszu, n. p. Mendelssohn. Uznawanie talentu za jedyne kryterium oceny twórczości artystycznej prowadzi do bardzo niebezpiecznych wyników, wprowadza „na rynek“ zgrabnie zrobioną tandetę.

Pozostaje kryterium „rzemiosła“, „techniki“, kryterium w pewnym stopniu zbliżone do talentyzmu (gdyż doskonałe opanowanie rzemiosła jest właśnie sprawą talentu), ale bardziej od tego ostatniego sprecyzowane i jednoznaczne. Kryterium to pozostało bodaj że jedynym sprawdzianem wartości dzieła muzycznego dla krytyków. Nie mam tu na myśli ani zacietrzewiałych w swoim dogmatyzmie krytyków konserwatywnych, którzy widząc lepiej lub gorzej bolączki sztuki współczesnej, są na tyle naiwni, iż wierzą w możliwość powrotu do stanu bezproblematycznej niewinności artystycznej dawnych epok i upatrują w tym powrocie jedyny ratunek — ani lekkomyślnych i powierzchownych chwalców współczesności, nie usiłujących zgłębić całej zawiłości dzisiejszej problematyki artystycznej, lecz wierzących w postęp z taką samą naiwnością i zacietrzewieniem jak konserwatyści w tradycję. Chodzi mi o krytyków naprawdę rzetelnych i odpowiedzialnych. Taka krytyka przechodzi w naszych czasach dosyć znamienną ewolucję. Powszechny jeszcze do niedawna typ krytyki — impresji literackiej nie mógł się ostać wobec sztuki współczesnej przeważnie pozbawionej podkładu literackiego i nawet w poezji unikającej elementów treściowo-fabularnych i kładącej główny nacisk na stronę formalną. Wytworzył się więc typ nowy, gdzie krytyk zwraca całą uwagę na analizę utworu, w obawie zaś rozminięcia się z objektywizmem naukowym bada przede wszystkim czy realizacja utworu odpowiada jego założeniom, wstrzymując się z wartościującą oceną samych założeń. Interesuje go stosunek formy do motywacji, same zaś motywacje uważa za prywatną sprawę twórcy, znajdującą się poza kompetencjami krytyka. Jest to niewątpliwie znaczny postęp i uściślenie wobec dawnego

typu krytyki, polegającej na literackim fantazjowaniu z okazji utworu, ale w tym zbytnim obiektywizmie wobec motywacyj, w tej postawie jaką na wstępie określiliśmy terminem „konwencjonalizm" leży niebezpieczeństwo spotęgowania relatywizmu współczesnych motywacji artystycznych. Jednocześnie pośrednim wynikiem całej działalności tej krytyki jest rozpowszechnienie zabójczego dla zdrowego funkcjonowania sztuki przekonania, iż poto by przeżywać sztukę, trzeba być fachowcem i specjalistą. Ujemne skutki tej postawy dadzą się z łatwością skonstatować zwlaszcza w ośrodkach, gdzie kontakt między artystami a operującymi wielkim aparatem teoretycznym krytykami jest bardzo żywy, jak to było n. p. w Niemczech i Austrii w latach 1910—1930. Tam też może najostrzej wystąpiło zjawisko zupełnego zagubienia się krytyki w przeintelektualizowanym konwencjonalizmie i całkowitego relatywizmu motywacji artystycznych, występujących obok siebie najsprzeczniejszych i przeważnie krańcowo doktrynalnych haseł.

* * *

Nietrudno przewidzieć, że wobec nieograniczonej dowolności, cechującej tworzywo, a zupełnego relatywizmu motywacji, forma sztuki współczesnej, znajdująca się pośrodku, nie zna żadnego hamulca, ani żadnego ograniczenia. W ciągu niewielkiego okresu 50 lat wypróbowano wszelkie możliwe pomysły formalne, odważono się na najzuchwalsze eksperymenty, przenicowano w każdej sztuce cały jej dotychczasowy język formalny, wytwarzając w tej dziedzinie między językiem awangardy a językiem szerokich rzesz przepaść jeszcze głębszą i szerszą niż w dziedzinie motywacyj. Motywacje chociażby najbardziej absurdalne można wobec społeczeństwa odbiorców w ten lub inny sposób zareklamować, jeśli nie usprawiedliwić, to przynajmniej zainteresować nim odbiorcę. Ale żadna reklama ani namowa nie uczyni dla niego zrozumiałymi środki formalne, jeśli on sam nie nauczy się ich zrozumieć. O ile proces „uczenia się" przez odbiorcę nowych środków formalnych w dawnych czasach wymagał pewnego czasu, teraz wobec nieproporcjonalnie szybszego tempa zmian tych środków sytuacja staje się prawie beznadziejna.

Przy tym sprawy bynajmniej nie można sprowadzać do samego momentu eksperymentowania. Daleki jestem od powierzchownego poglądu na te sprawy przeciwników sztuki współczesnej, którzy wszystkim nowatorom zarzucają poprostu bezmyślne eksperymen-

towanie dla samego eksperymentu. Owszem, objaw ten jest w sztuce dzisiejszej dość powszechny, wiąże się ściśle z kultem oryginalności, omówionym przez nas wyżej, ale proces krańcowych przemian formalnych ma uzasadnienie znacznie głębsze. Przecież artyści współcześni nie składają się z samych kuglarzy i efekciarzy, sztuka współczesna jako całość jest mimo wszystkie swe anomalie dziełem jednostek twórczych i odpowiedzialnych. Dlaczego ci artyści nie przeciwstawią się temu pędowi dla zagrzebywania sztuki w języku formalnym zrozumiałym jedynie dla szczupłego grona znawców? Czyż, gdyby dla zwolnienia tempa przemian formalnych wystarczyłoby przeciwstawić się doktrynerskiej manii eksperymentowania, nie uczyniliby oni pierwszego kroku? A tymczasem sami swoją twórczością przyspieszają jeszcze to tempo.

Bo też mamy tu proces, który, gdy się raz rozpoczął, rozwija się z fatalną koniecznością i już nie jest do zatrzymania. Zużywanie się środków formalnych będące ich zasadniczą cechą, (porównaj str. 90), wskutek niespotykanego w epokach poprzednich rozmnożenia się artystów i przyspieszenia tempa przemian, wzmoglo się w takim stopniu, że zaczęło graniczyć ze zjawiskiem, które St. Ign. Witkiewicz nazywa „perwersją artystyczną". Nie chodzi nawet o to jakoby człowiek współczesny miał szczególnie zblazowane nerwy, wymagające specjalnie ostrych bodźców[19]); moim zdaniem wystarcza dla wytlumaczenia tego zjawiska sam fakt masowego używania tych form, co też ogromnie przyczynia się do ich zużycia. Środki formalne, mieszczące się w kategoriach tradycyjnego języka artystycznego, uległy tak szybkiemu starciu, że straciły niemal całkowicie swoją zdolność wywolywania pewnych treści wewnętrznych. Zjawiła się potrzeba środków o wiele silniejszych, działających jako pewien s z o k, wstrząsający właśnie swoją niezwykłością, a że wzmagający się równocześnie relatywizm kryteriów niczego nie zabranial, zaczęto świadomie używać t. zw. „deformacji", zjawiska powstałego na gruncie plastyki i oznaczającego świadome zniekształcenie przez artystę obrazu świata widzialnego. Deformacja była uzasadniana w najrozmaitsze sposoby: jako zaakcentowanie autonomiczności artysty, tworzącego swój świat form niezależnie od elementów danych mu w naturze, bądź też jako jedyna możliwość formalnego skomponowania obrazu, możliwość której jakoby nie daje niewolnicze trzymanie się natury, bądź też jako wydobycie

---

[19]) Tak właśnie uzasadnia zjawisko „perwersji artystycznej" Witkiewicz.

właśnie przez celowe, nienaturalne wyolbrzymienie i podkreślenie pewnych cech najistotniejszej treści modelu (ekspresjonizm), bądź jako sugestia „dziwności istnienia" (surrealizm), bądź poprostu... jako jedyne „prawdziwe" widzenie świata (futuryzm). Są to wszystko jednak uzasadnienia ex post. Dawni artyści potrafili zarówno tworzyć nieskazitelne kompozycje formalne, jak zamykać w swoich dziełach „najdziwniejsze" treści, najgłębsze tajemnice wewnętrzne bez uciekania się do deformacji. Ale rozporządzali zasobem środków formalnych jeszcze niezużytych, zawierających jeszcze pełnię możliwości ewokacyjnych. Artysta dzisiejszy, chcąc osiągnąć te same cele, nie może posługiwać się tymi samymi środkami, bo są one „puste" i „nieme". Musi więc sięgnąć po środki gwałtowniejsze, działające przez samą swoją odmienność od wszystkiego, do czego się dotychczasowy odbiorca przyzwyczaił. W plastyce problem deformacji jest prostszy niż w literaturze lub muzyce, gdyż w tych dwu dziedzinach nie mamy możności jednoznacznego i dokładnego „przedstawienia" rzeczywistości zewnętrznej. W tych dziedzinach twórczości artystycznej dotyczy więc deformacja rzeczywistości nie tyle zewnętrznej, ile wewnętrznej. Wyraża się jako pogwałcenie praw psychologii, logiki lub wreszcie gramatyki (przede wszystkim składni) w literaturze, i analogiczne zerwanie w muzyce z dotychczasowymi kategoriami „myślenia muzycznego", tradycyjnemi tonacjami, harmoniką, bądź też w zniekształcaniu samego materiału dźwiękowego (czy to przez podział półtonu na drobniejsze ułamki, czy też przez zacieranie różnic pomiędzy tonami a szmerami lub hałasami w t. zw. „bruityzmie").

Obiektywnie biorąc mamy więc tu zjawisko szersze od ściśle plastycznej deformacji, zjawisko celowej przemiany dotychczasowego języka formalnego, zjawisko, które w tym samym ujęciu również na gruncie plastyki nie ogranicza się do zniekształcania przedmiotu, lecz dotyczyłoby praw konstrukcji przestrzennej, przewartościowania dawnych kanonów symetrii i równowagi kształtów, zestawienia barw i t. d. Jeśli chodzi jednak o wewnętrzne uzasadnienie, pobudki są tu te same: niewystarczalność i zużycie się środków dotychczasowych, poszukiwanie nowych „szoków" formalnych. Skoro się jednak już raz na tę drogę weszło, proces potoczył się dalej z zawrotną szybkością. Przyrównaliśmy już raz działanie środków formalnych do działania narkotyków. Im gwałtowniejszych używa się narkotyków tym szybciej się człowiek przyzwyczai i traci wrażliwość. Dawki należy dozować w postępie geometrycznym i takie dozowanie

coraz gwałtowniejszych i ostrzejszych w działaniu środków formalnych przedstawia sztuka dzisiejsza.

Chciałbym tu jeszcze zwrócić uwagę na to, jakie zamieszanie w tej dziedzinie wywołuje zazębienie się formy i motywacyj artystycznych. Wrażliwość na pewne środki formalne przytępia się u różnych ludzi w niejednakowym tempie. To, co dla jednego jest bodźcem, na który dopiero zaczyna reagować, dla innego jest jeszcze środkiem za mocnym, nie tylko niezrozumiałym, ale wybitnie przykrym. I nieraz zdarza się, iż nietyle oswaja się z tym nowym środkiem w sensie reagowania na niego w sposób zamierzony przez twórcę, ile oswaja się z myślą, że pewni artyści celowo dążą do wywołania swoją sztuką wrażeń przykrych i przeraźliwych. W ten sposób deformacja z dziedziny rozwoju formalnego zostaje niejako przypadkowo przeniesiona do dziedziny motywacyj artystycznych; zostają usankcjonowane jako elementy treściowo-emocjonalne sztuki, brzydota, potworność i perwersja. I pewni artyści celowo zaczynają dążyć do wywołania swoją sztuką właśnie takich wrażeń, mimo iż ich własne zblazowanie formalne bynajmniej nie wymaga od nich tak gwałtownych środków. Zamiast naturalnego chociaż nieco chorobliwego procesu formalnego, otrzymujemy zasadniczo błędne w swych założeniach hasło doktrynerskie. A w rezultacie jeszcze jedno pomieszanie więcej.

Streścilibyśmy dotychczasowe wywody w sposób następujący: cechami wyróżniającymi sztukę ostatniego 50-lecia od sztuki wszystkich poprzednich epok są: w dziedzinie tworzywa materialnego — nieograniczony rozrost możliwości technicznych, pozwalający artystom poraz pierwszy nie liczyć się z t. zw. wymogami materiału i stwarzający pokusę „nieograniczonej anarchii“, która jest antytezą twórczości. Równocześnie niebezpieczeństwo tandety materiałowej wynikające z masowości i seryjności produkcji oraz wprowadzenie do produkcji artystycznej kalkulacyjnej postawy ekonomiki kapitalistycznej. W dziedzinie tworzywa wewnętrznego — kryzys światopoglądowy religijny i umysłowy świata współczesnego, prowadzacy do świadomego irracjonalizmu, którego artyści nie próbują przezwyciężyć, lecz któremu więcej niż kiedykolwiek się poddają, co w wypadkach krańcowych prowadzi do „nierządu wyobraźni“; w dziedzinie motywacyj artystycznych — relatywizm kryteriów o niespotykanym dotąd natężeniu, co powoduje nietylko niesłychaną różnorodność sprzecznych ze sobą kierunków, lecz również w krań-

cowych wypadkach „kult pseudooryginalności“, celowe dążenie do niezrozumiałości.

Pozostaje jeszcze jeden element twórczości artystycznej: potencjonalność twórcza. Ta jako w istocie swej niezmienna, jest dzisiaj taka sama jak kiedy indziej, tyle że dziś więcej niż kiedy indziej artyści zapominają, iż to jest jedyne źródło prawdziwej twórczości i nazbyt często próbują uprawiać sztukę z zupełnym pominięciem tego koniecznego elementu. Stąd tak częsta w sztuce dzisiejszej jałowość produkcji artystycznej.

* * *

Powyższy obraz chorobliwych objawów artystycznych naszej epoki nie powinien jednak wywoływać w czytelniku wrażenia, iż mamy tak ujemny sąd o całej sztuce współczesnej, jakobyśmy uważali okres ten za jakiś zupełnie jałowy „Sturm und Drang - Periode“, oparty na samych pomyłkach i pozbawiony elementów twórczych. Byłoby to zasadniczym nieporozumieniem. Zaakcentowaliśmy to, co w sztuce dzisiejszej ma charakter patologiczny, by plastycznie przedstawić całą niezwykłość i jedyność epoki, by wykazać, w jak trudnych warunkach musi działać prawdziwie twórczy artysta współczesny, by wytłumaczyć dlaczego przy tej specyficznej atmosferze nawet „najzdrowszy“ geniusz skazany jest na pełną izolację w społeczeństwie. Właśnie wrzawa i reklama, jaką otaczają się wszelkie nowe szkoły, bezkrytyczne zachwyty zblazowanych snobów nad wszystkim, co tylko nowe i nieszablonowe, sugestia przeciwników tej sztuki, równie bezkrytycznie odrzucających w czambuł wszystko, co nosi znamiona nowatorstwa i niepróbujących przeprowadzenia jakiejkolwiek gradacji w swoim potępieniu, wreszcie t. zw. obiektywizm rzetelnych krytyków i teoretyków, „naukowo“ stawiających wszystkie objawy sztuki współczesnej na jednym poziomie i obawiających się jakiegokolwiek wartościowania — wszystko to zaciera ten prosty a naturalny fakt, iż w epoce dzisiejszej obok tłumów artystycznych blagierów istnieje i działa wprawdzie znacznie szczuplejsze, ale tym niemniej dosyć liczne grono jednostek naprawdę twórczych, które bądź stoją poza wszelkimi „izmami“ i idą własną drogą, co bynajmniej nie znaczy, iż są tradycjonalistami i konserwatystami, bądź też nawet są ściśle związane ze stworzonymi przez siebie szkołami i doktrynami. Z faktu, iż w epoce dzisiejszej panuje zupełna dowolność kryteriów i bezkarność eksperymentów, nie wynika bynajmniej, iż epoka ta nie zna wogóle prądów zdrowych i płodnych, których radykalizm i nowatorstwo wyni-

kają z samego prawa wiecznego odmładzania się sztuki, o którym szeroko mówiliśmy w I rozdz. Należy tylko przeprowadzić selekcję i wyłuskać, to co twórcze z pośród tego, co przypadkowe i koniunkturalne.

Nasuwa się tu pytanie, czy zadaniem historyka tego jednego z najdziwniejszych w dziejach sztuki okresu nie jest właśnie wydobycie z niego tylko tego, co zdrowe i twórcze, a zupełne pominięcie tego, co patologiczne i nieprodukcyjne. Sądzę, że nie. O ile, co do pewnych prądów i kierunków, sąd historii już się wypowiedział dosyć zdecydowanie, o tyle, wobec innych elementów tego okresu nie mamy jeszcze wystarczającej perspektywy. Wprawdzie i o tych faktach należy wydawać sąd wartościujący. by przez zbytek ostrożności nie wpaść w częstokroć przez nas potępiany konwencjonalizm naukowy, ale sąd ten z konieczności będzie zbyt subiektywny, by usprawiedliwiał całkowite pominięcie ujemnie ocenianych faktów. Ponadto nawet wypadki bezspornie ujemne, stanowią jednak pewien fakt historyczny, charakteryzujący epokę, są tłem, bez którego twórczość nawet największych artystów, stojących ponad „izmami", nie da się w pełni wyjaśnić. Znajdowanie się ponad „izmami" polega na tym, iż artysta nie ulega potulnie i pedantycznie kanonom danej doktryny estetycznej, nie znaczy jednak bynajmniej, że dany twórca nie przetrawia w swojej twórczości tych lub innych zdobyczy swoich poprzedników lub współczesnych. Należy więc jednak poznać te zdobycze. Przy całej patologiczności okresu obecnego zbiorową pracą wszystkich szkół i kierunków posunięto ogromnie naprzód ewolucję formalną, przy czym błędem jest wysuwane częstokroć przekonanie jakoby przez tak „rabunkową gospodarkę" wyczerpano już i wyjałowiono wszystkie środki. Jest to złudzenie perspektywiczne. W pewnym stopniu wyczerpano wszelkie możliwe sensowne i bezsensowne hasła i ideały estetyczne, ogromnie utrudniające zadanie każdemu artyście, który nadal hołdując omówionej wyżej pokusie pseudooryginalności, chciałby koniecznie wynaleźć jakiś nowy k i e r u n e k. Ale nie jest to objawem niebezpiecznym. Nawroty motywacyj ogólnych są w sztuce sprawą normalną i nigdy nie bywały warunkiem zastoju. Natomiast jeżeli chodzi o środki formalne, właśnie gorączkowe tempo poszukiwań coraz nowszych i mocniejszych szoków, nie dawało artystom wcale możności pełnego wyzyskiwania otrzymywanych przez siebie środków i „racjonalnej gospodarki"

w tej dziedzinie. To też nie tylko nie zużyto i nie wyjałowiono wszystkich środków, lecz wręcz przeciwnie, nagromadzono zapas o niespotykanym bogactwie. Zagadnienie deformacji pozostało w pewnym zakresie problemem jeszcze tylko w plastyce, gdzie wciąż istnieje możność konfrontacji z obiektywnym obrazem świata zewnętrznego. W innych jednak sztukach, gdzie deformacja polegała na odchyleniach od pewnego tradycyjnego uzusu, w wielu wypadkach właśnie środki „zdeformowane" już się stały uzusem. Zwłaszcza w muzyce, gdzie deformacje dotyczą nie żadnych pozamuzycznych elementów obiektywnych, lecz wyłącznie „języka formalnego", gdzie niema nawet takiego pozaartystycznego momentu odniesienia jakim dla literatury jest logika czy psychologia, problem deformacji stracił znaczenie. Mamy niewątpliwie prawo upatrywać tu zmianę „języka artystycznego" (por. str. 92). To, że dotychczasowy język formalny się skończył nie ulega wątpliwości. Problemem jest tylko czy w jego miejsce wytworzył się już nowy język, czy też mamy narazie wiele nowych języków prywatnych. W każdym razie ukształtowanie tego ogromnie wzbogaconego zasobu środków w jednolity organizm jest wdzięcznym zadaniem dla prawdziwie twórczych artystów. Konieczne dlatego jest jednak pewne uspokojenie się, zwolnienie tempa przemian, wyzbycie się nałogu pseudooryginalności i uzdrowienie wrażliwości artystycznej, by nauczyć ją reagować nie na same środki formalne jako takie, lecz na ich k o n s t r u k c j ę i o r g a n i z a c j ę. W tej dziedzinie, nawet już bez sięgania po nowe środki, pole do prawdziwie twórczych i prawdziwie indywidualnych osiągnięć jest nieograniczone. I w ten sposób da się rozwiązać antynomia oryginalności a powszechnej zrozumiałości. O ile przy tym nastąpią reformy społeczno-kulturalne, które by z powrotem uczyniły sztukę jedną z głównych potrzeb życia ludzkiego (a dążenia najnowszych prądów społecznych idą w tym kierunku), społeczeństwo będzie mogło wreszcie wejść z tą sztuką w kontakt i — co ważniejsza — w ciągu dosyć długiego czasu, którego by artyści potrzebowali na zorganizowanie nowego języka artystycznego z już istniejących środków formalnych bez nierozumnej pogoni za absolutnie nowymi środkami, społeczeństwo miałoby wreszcie czas na nauczenie się tych już istniejących a dla niego ciągle jeszcze niezrozumiałych środków.

7*

O ile sztuka współczesna nie ma udusić się w impasie, do którego zabrnęła, musi z okresu modernizacji samych środków przejść do ich syntezy. Iż nie jest to utopia, świadczą nietylko przykłady (wprawdzie o wiele mniej drastyczne) z historji sztuki[20]), ale już nawet pewne objawy współczesne. Rozważania powyższe pisałem w pierwszych latach wojny, w okresie zupełnej izolacji od świata, w którym sztuka rozwijała się swobodnie. Obecnie — po siedmiu latach — mogę stwierdzić z radością, iż w wielu dziedzinach — najwyraźniej może w muzyce — to, co było dla mnie *pium desiderium*, stało się już faktem, było już faktem wtenczas, gdy o tym pisałem, nie jeszcze o tych faktach nie wiedząc. Najwybitniejsi kompozytorzy współcześni — nawet schoenbergiści — dążą znacznie bardziej do syntezy niż do nowości za wszelką cenę. I dają w rezultacie dzieła o wiele świeższe i oryginalniejsze niż najzuchwalsze ich własne eksperymenty.

Nie znaczy to bynajmniej, że kryzys już został przezwyciężony. Dlatego potrzeba nietylko radykalnej reformy społecznej stawiającej kulturę na należnym jej stanowisku, ale również istnienia artystów o naprawdę potężnym geniuszu. Potrzeba również, by artyści pamiętali, że nieskończone bogactwo środków, jakie dostają do ręki, obowiązuje, że zadanie ich przez to nie staje się łatwiejsze, lecz przeciwnie o wiele trudniejsze i odpowiedzialniejsze. Mocy do dokonania tego dzieła nie będą mieli, o ile nie będą pamiętali, że motywacje wewnętrzne ich twórczości nie mogą być przypadkowe i dowolne, iż muszą być najuczciwszą i najszczerszą konkretyzacją tkwiącej w nich potencji twórczej. Nie dokonują tego, o ile nie zrozumieją, że zadaniem artysty jest nie uleganie duchowi czasu, lecz sublimacja tego ducha czasu, nie przezwyciężą kryzysu, o ile nie przywrócą sztuce jej wielkości.

Jeśli się doczekamy pełnego odrodzenia sztuki, nie zapominajmy, że swoją rolę w nim odegrali również ci, których najbardziej potępiamy, właśnie liczne rzesze dzisiejszych pseudotwórców. Do-

---

[20]) Np. „Sturm und Drang Periode" w niemieckiej literaturze, będący niewątpliwie pewnym wynaturzeniem artystycznym doprowadził jednak do twórczości Goethego i Schillera. Bez tego przygotowania, osiągnięcia artystyczne tych wielkich poetów nie były możliwe. Dokonali oni niejako rozładowania kompleksów, oczyszczenia pewnych tendencyj swoich poprzedników i uorganizowania tego wszystkiego, co u tych poprzedników było płodne i zdolne do rozwoju.

konali oni bowiem istotnie psychoanalitycznego „rozładowania kompleksów“. O ile traktowanie własnej twórczości jedynie jako rozładowanie *własnych* kompleksów nie jest właściwie żadną twórczością i prowadzi częstokroć do nieodpowiedzialnego majaczenia, o tyle w aspekcie całościowym sztuki takie „samobójstwa artystyczne“ uzyskują pewną wartość pozytywną, gdyż rozładowują „elektryczność“, oczyszczają atmosferę. Zrealizowanie w sztuce współczesnej największych nonsensów i potworności odebrało właśnie tym elementem ich urok i atrakcyjność. Nie mącą one już perspektywy tym, co dążą do twórczej syntezy.

DR JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI (Warszawa)

STUDIA NAD TWÓRCZOŚCIĄ K. SZYMANOWSKIEGO
Część druga

Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych
(Dokończenie)

II

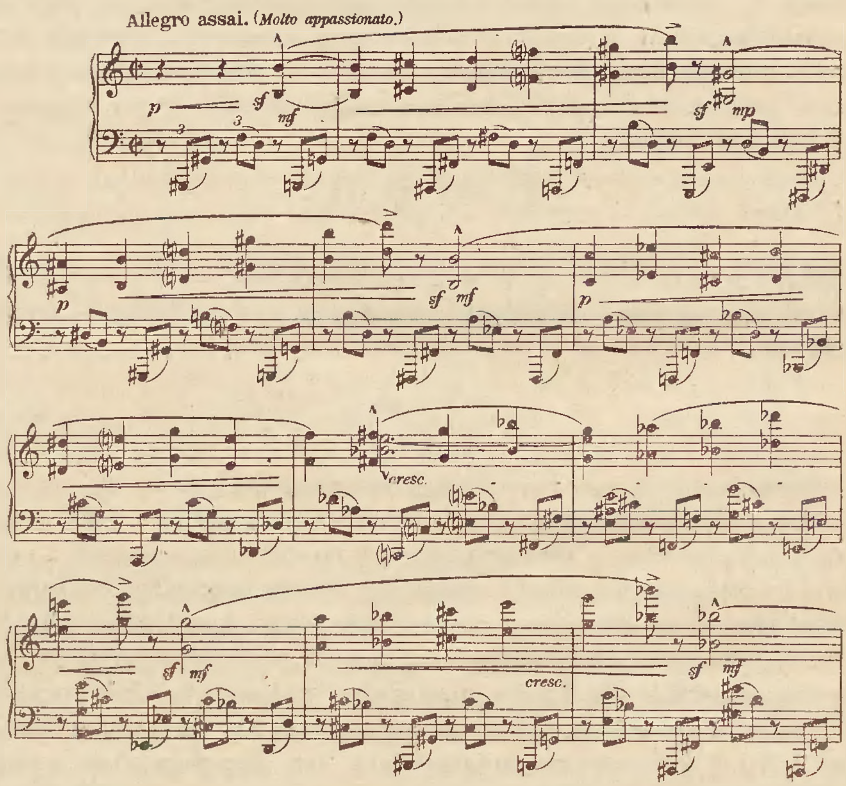
W sferze późnego romantyzmu

Zanim Szymanowski przystąpił do napisania drugiej sonaty fortepianowej, op. 21, minęło lat sześć. Przez ten przeciąg czasu zaszły znaczne zmiany w jego twórczości, wyciskając swe piętno na wszystkich współczynnikach formy. Dawny czteroustępowy układ sonaty stracił już dla niego siłę przyciągającą. Z jednej strony nie widział już w nim właściwego ujścia dla wzbierającej coraz bardziej na siłach swej indywidualności, z drugiej zaś uważał za stosowne wybrać taki układ formalny, którego przynajmniej ogólne zarysy byłyby dogodne dla urzeczywistnienia dążeń centralistycznych na tle ówczesnej, do ostatnich granic rozbudowanej, harmoniki funkcyjnej. Stąd więc wyłoniła się u Szymanowskiego koncepcja dwuustępowej sonaty, gdzie już z natury rzeczy obydwa ustępy musiały znaleźć się na identycznej podstawie tonalnej (A) i gdzie struktura ustępów miała udowodnić, że ten, spotykany już dawniej, ale należycie nie doceniany układ kryje w sobie przebogate możliwości konstrukcyjne, wykraczające daleko poza dotychczasowe poczynania w tym względzie. Stosując się do ustalonych zasad, przyjmuje dla p i e r w s z e g o ustępu *(a-moll* — oczywiście bardzo swobodne, pojęte w sensie „tonalności rozszerzonej"; *allegro assai)* sonaty f o r m ę s o n a t o w ą. Ze względu na ówczesny styl harmoniczny Szymanowskiego, objawiający się we wzmożonej fluktuacji przebiegów funkcyjnych, operujących skomplikowanymi wyznacznikami, powstaje od razu do rozstrzygnięcia trudny problem, dotyczący wykorzystania dla formy sonatowej tych nowych
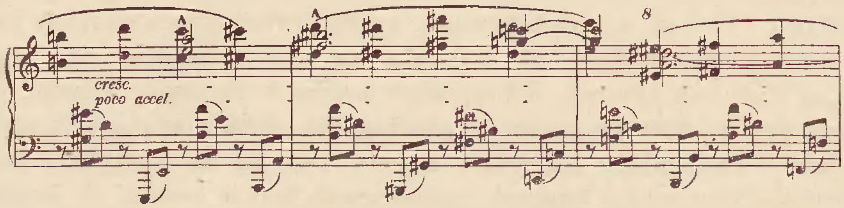
zdobyczy harmonicznych. Pierwsza trudność wyłania się tu już przy budowie tematu; spotęgowana częstotliwość kunsztownych następstw harmonicznych nie dozwala na umiejscowienie się tonacyjne linii tematycznej, wobec czego musiał kompozytor sięgnąć po takie środki, któreby stały się ekwiwalentem dawnego ujednostajnienia i zapewniały logiczne rozprzestrzenienie się tematu. Najbliższym więc celem naszych rozpatrywań będzie poznać te środki, gdyż przez wkroczenie w strukturę harmoniczną[1]) tematu ułatwimy sobie drogę do zrozumienia jego ogólnej budowy.

Już przez zbadanie pierwszej frazy tematu (t. 1—3) wchodzimy w samo sedno kryjących się tam założeń:

XII PRZYKŁAD t. 1—15.



[1]) Nadal będziemy posługiwać się systemem Erpfa. W toku naszych rozpatrywań dozna on pewnego rozbudowania w kierunku badania cząstkowej treści odniesień funkcyjnych.



Wprawdzie tonika w postaci zasadniczej nie występuje tam nigdzie, jednakże wyrazistość następstwa tego jest jasna. Inna rzecz, że owej wyrazistości nie można porównywać z podobnymi cechami z okresu poprzedniego, gdyż wchodzą tu już w grę bardziej złożone kategorie funkcyjności. Dlatego też dla zrozumienia samego przebiegu nie wystarczającym byłoby ograniczenie się tylko do zewnętrznych, powiedzmy, całościowych cech; musimy sięgnąć głębiej, badając cząstkowe stosunki i właściwości funkcyj. Ogólnie już z góry konstatujemy postęp, zaczynający się i kończący na dominancie górnej. Wewnątrz zaś zauważamy akordy, które mogłyby być interpretowane:

$$D^{x>}_{3\,N} \quad {}^{\circ}\!\!\not{T} \; D_{+} \; D_{\varnothing +}$$

A jednak wyszczególnienie to w żaden sposób nie rozwiązuje jeszcze samego zagadnienia; co więcej, zachodzą pewne wątpliwości co do oznaczeń

$${}^{\circ}\!\!\not{T} \text{ i } D_{\varnothing +}$$

Sprawa ta nabiera tym większego znaczenia, skoro się zważy, że chodzi nam o wykrycie tych związków funkcyjnych, jakie będą służyć jako podstawa dla techniki rozprzestrzenienia tematu. Zbadanie istotnej treści funkcyj, znajdujących się pomiędzy dominantą górną, zezwoli na łatwiejsze zrozumienie logiki konstrukcji tematu w całej jego rozciągłości, albowiem w tym odcinku zawarte już są prawie wszystkie siły, które następnie wykorzysta kompozytor. W tym względzie nadzwyczaj ważne okazują się następstwa akordów 2, 3 i 4. Rozpatrując je oddzielnie, tzn. bez zwracania uwagi na ich związek z całokształtem odcinka, zauważamy, że następstwo *(g+h+d+f) < (fis+cis) < (fis+d)* tworzy zwrot

$$({}^{\circ}\!\not{T} \; D^{8}) < D_{+x}$$

Gdybyśmy ograniczyli się tylko do dwóch pierwszych dźwięków, to i wówczas obraz funkcyjny w zasadzie nie zmieniłby się. Że drugi akord może być wzięty jako punkt wyjściowy do rozpatrywań, świadczy o tym struktura poprzedzającego akordu, będącego czterodźwiękiem prowadzącym. W tym przypadku okazuje się on nam jako $\not{D}_{\circ} < (fis + cis)$ Stwierdzenie to jest dla nas pomocne przy badaniu właściwości funkcyjnych dwóch ostatnich połączeń odcinka. Wprawdzie z punktu widzenia odniesienia tonikalnego postęp $(F + f) < (c + gis + h + d)$ może być interpretowany jako następstwo dominanty dolnej i górnej, to w rzeczywistości odczuwamy tu działanie akordu prowadzącego. Do takiego ujęcia sprawy przyczynia się w wielkiej mierze przejście $(fis + d) < (F + f)$, które wykracza już poza pojęcie „akordów rodzimych". Przy samej klasyfikacji wynika tu już pewna trudność z powodu niekompletnego kształtu obydwóch akordów, wskutek czego chodziłoby o rozstrzygnięcie, o jaką tu chodzi różnicę, i czy w ogóle możliwe jest wyznaczenie tej różnicy, t. zn. umiejscowienie i przydzielenie wyznacznika dla interesujących nas akordów. Biorąc pod uwagę niekompletny kształt wspomnianych akordów zauważamy, że pierwszy waha się pomiędzy $D_{\ast\circ}$ a D_{+}, drugi zaś pomiędzy $D_{,+}$ a $D_{\circ}$. Przez to wyznaczenie obydwóch dźwięków z osobna nie rozwiązaliśmy jeszcze zagadnienia, a jedynie tylko stwierdziliśmy, że istnieje tu wspólna wytyczna w przebiegu funkcyjnym, t. zn. że odbywa się on na tej samej linii odniesień, mianowicie odniesień paralelnych. W każdym razie zachodzaca tu różnica występuje w postaci odniesienia paralelnego, która to postać z racji ogólnego nastawienia funkcyjnego nie jest aż na tyle w tym przypadku decydująca, żeby mogła wpływać na zmianę istotnego stosunku. A jednak z tego jeszcze nie wynika, abyśmy mogli zrezygnować z dokładności w rozpatrywaniu i przyjąć założenia dowolne. Na pytanie, który z wyznaczników pierwszego dźwięku ma rację bytu, dadzą nam odpowiedź już nasze poprzednie rozpatrywania. Skoro widzieliśmy tam następstwo: czterodźwięk prowadzący toniki na dominantę górną, to mimo niekompletnego kształtu akordu następnego nie może być wątpliwości co do jego jednoznacznej fizjognomii funkcyjnej, ponieważ dźwięki poprzedzające go jasno to określają. Drugi akord jest trudniej funkcyjnie określić. Pomocną może okazać się tu zasada analogii, dzięki czemu otrzymujemy zestawienie dwóch akordów paralelnych,

mianowicie par. dolnej dominanty durowej i mollowej. Przyjęcie paraleli dolnej dominanty mollowej jest w tym przypadku udogodnione właśnie samą niekompletnością, dozwalającą na przyjęcie dźwięków brakujących, jako tercji i kwinty trójdźwięku. Skąd biorą się w nim cechy akordu prowadzącego, na które powyżej wskazaliśmy, można zupełnie łatwo wyjaśnić: skoro *(F+f)*, jako niekompletny trójdźwięk *(f+a+c)*, odniesiemy do *D+*, wówczas otrzymamy

$$(\not{D}_{\circ})-D^{+}$$

Powyższe nasze rozpatrywania wykazują, że w pierwszym odcinku tematu specjalną rolę odgrywa użycie:

1. akordów prowadzących,
2. akordów niekompletnych, których zastosowanie dowodzi o przenikaniu się odpowiedników i zmienników,
3. najdalszych wychyleń, tzn. trytonowych.

Supremacja akordów prowadzących jest wynikiem stosowania postępów chromatycznych. Dowodzi o tym już sama linia basu naszego odcinka postępująca od tercji dominanty górnej do jej prymy. Postępy chromatyczne basu są stałym zjawiskiem przy rozprzestrzenieniu się tematu niniejszej sonaty. Stąd więc wynika wspólność zasady konstrukcyjnej w następnym jego odcinku (t. 3—5 w przykł. XII).

Pozornie niejasne następstwa zyskują tam na wyrazistości, gdy ujmiemy je w sensie: *(gis+dis+h)* < *(g+h+d+f+gis)* > *(fis+d)*. Po wyeliminowaniu tonu „*gis*" w drugim akordzie, zauważamy działanie akordu prowadzącego, ponieważ pierwszy akord staje się

$\not{D}^{+}$, drugi zaś w stosunku do trzeciego ${}_{\circ}\not{T}$. A więc jesteśmy znowu zmuszeni uciec się do cząstkowego rozpatrywania funkcyjnych odniesień. Wypływa to oczywiście już z samych założeń harmoniki późnoromantycznej, gdzie główną rolę odgrywają odniesienia oparte na związkach łańcuchowych. W związku z tym należy zastanowić się nad jedną bardzo ważną sprawą. Już w drugim odcinku może wydawać się, że nie powinny zachodzić zbyt wielkie trudności przy wyznaczeniu centralizacyjnym jego całości; można ją bowiem przedstawić jako
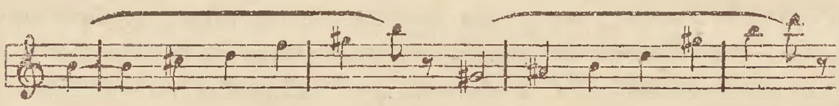
$$\not{D}^{+}\,({}_{\circ}\not{T})^{v}_{<}\,D_{\not{f}\circ}$$

Tymczasem następstwo to jest w swym wyrazie tak dalekie od odczuwania go w sensie centralizacyjnym (oczywiście do „*A*“), że ostatni akord zjawia się jako obcy element w rodzimej konstelacji dźwiękowej. A przecież jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że akord ten przy odniesieniu do „*A*“ może być zupełnie dobrze odczuwany jako funkcja dolnodominantowa. Nie tworzy ona jednak odprężenia, przeciwnie: spotęgowanie. Tu również kryją się pewne cechy zasadnicze harmoniki późnoromantycznej, gdzie funkcje dolno-dominantowe tracą na swym dawnym znaczeniu, pokrywając się niejednokrotnie w swym działaniu z funkcjami górno-dominantowymi. Współbrzmienie *fis*+*d* traci swoje pierwotne działanie dolno-dominantowe nawet w wypadku, gdyby było użyte bezpośrednio po akordzie *gis*+*h*+*dis;* nikt bowiem nie jest w stanie przeczuć, że po tym współbrzmieniu ma nastąpić dominanta górna lub tonika; przeciwnie, zauważamy tu spotęgowanie siły ruchowej, wskazujące raczej na niewyczerpanie się jej natężenia i domagające się jeszcze dalszych następstw. Jego fizjognomia mogłaby otrzymać jaśniejszy wyraz tylko retrospektywnie, t. zn. wówczas, gdyby rzeczywiście po nim nastąpił akord *e*+*gis*+*h* (co w tym miejscu nie zachodzi). Skomplikowany akord drugi potęguje siłę ruchową *(fis*+*d)* i wskazuje ponad wszelką wątpliwość na zapowiedź dalszych następstw, mających rozprzestrzenić się na płaszczyźnie szerszej. Akord

g+*h*+*d*+*f*+*gis*

można uzasadnić w dwojaki sposób: 1. horyzontalny, 2. wertykalny. W pierwszym przypadku do uzasadnienia przyczynia się linia melodyczna, która dowodzi, że kompozytorowi chodziło o utrzymanie się na poziomie funkcji górno-dominantowej:

XIII PRZYKŁAD



Wobec tego dźwięk „gis“ staje się składową częścią wyznacznika górno-dominantowego i jako taki zostaje oparty na odmiennej już harmonii. Jako kompleks wertykalny można go wytłumaczyć za pomocą zjawiska prowadzącej do prowadzącej. Mianowicie „*gis*“

w swej zamianie enharmonicznej okazuje się prowadzącą do „g“, to zaś jest prowadząca do kwinty $D^{\not\circ}$:

$$\begin{array}{c} h+d+fis \\ \uparrow \\ g \\ \uparrow \\ as \end{array}$$

Powstały w ten sposób akord jest rozszerzonym czterodźwiękiem prowadzącym, będącym odniesieniem nawiasowym do trójdźwięku paralelnego durowej dominanty dolnej.

Sumując nasze dociekania nad drugim odcinkiem tematu, stwierdzamy, że rozwój jego idzie w kierunku potęgowania napięć przy pomocy: 1. przeistoczenia wyrazu funkcyj dolno-dominantowych, 2. wprowadzenia nowych pod względem konstrukcyjnym akordów prowadzących. Obraz harmoniczny w odcinku trzecim (t. 5—7 w przykł. XII) komplikuje się jeszcze bardziej. Rozszerzanie zakresu centralnych odniesień jest zupełnie zdecydowane wskutek użycia postępów usamodzielniających nawet te funkcje, które mogłyby być uważane za odniesienia bezpośrednie.

Mamy na myśli akord *(b+d+f)*, będący w stosunku do „*A*“ akordem prowadzącym mollowej dominanty dolnej; on to przez zastosowanie nawiasowych odniesień traci na wyrazie swej bezpośredniości. W większym jeszcze stopniu godzą w ten wyraz dalsze następstwa, prowadzące do akordu *(des+f+as)*, który może być uważany: 1. za funkcję wyższego rzędu dominanty górnej (D^{*+}) 2. za skomplikowaną formę akordu prowadzącego toniki $(\not{T})$ Interpretacja ta, operująca dwoma odmiennymi kategoriami funkcji harmonicznej, pozornie może wydawać się paradoksalną, jednak tego rodzaju ujmowanie ma swe uzasadnienie z tego powodu, że przy użyciu funkcyj wyższego rzędu stale zachodzi spotęgowanie napięcia bez względu na to, do jakiego rodzaju wyznaczników zaliczymy dane odniesienie. Zwłaszcza przy akordach prowadzących, nawet gdy zachodzi możliwość wyznaczenia ich przez symbol *T*, nigdy nie mamy poczucia odprężenia, przeciwnie wyznaczniki takie tworzą dogodną podstawę dla stwierdzenia, jak daleko odnośny dźwięk oddalił się od właściwej toniki. Dotychczasowe nasze spostrzeżenia nie wyczerpują jeszcze wszystkich działań akordów

prowadzących. Akord $(a+cis+e+g)$, poprzedzający akord $(des+f+as)$, pozostaje do niego w stosunku czterodźwięku prowadzącego

$$({}^{\circ}\not{T}) < (des+f+as)$$

Poza tym, postępując wstecz, stwierdzamy, że $(b+d+f)$ tworzy podobny stosunek (do $a+cis+e+g$):

$$(\not{D}_{\circ}^{7}) < (a+cis+e)+g$$

A skoro i przy odniesieniach nawiasowych (do $b+d+f$) znajduje się również funkcja tego rodzaju

$$(\not{D}_{\circ}^{7}\ D_{1}^{+}) < (b+d+f)$$

widzimy, w jak wielkim stopniu jest przeniknięty cały odcinek akordami prowadzącymi.
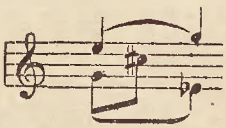
Jakkolwiek w dalszym przebiegu tematu (t. 8—10 w przykł. XII) mamy do czynienia z dalekimi wychyleniami (w stronę $D^{\not{g}}{}_{\circ}$), to jednak wyrazistość funkcyjna jest tu nadzwyczaj jasna. Jedynie tylko w zakończeniu frazy (t. 10 w przykł. XII) zauważamy współbrzmienie oddalające się od samego toku przebiegu. Według dawnej praktyki, nawet gdy zachodziło skomplikowanie połączeń, kompozytorowie starali się je łagodzić w zakończeniu fraz przez użycie postępów, będących bądź powrotem do ujęcia pierwotnego, bądź tworzących proste stosunki. W przypadku zaś niniejszym jesteśmy świadkami wręcz odmiennego postępowania. Akord, występujący w zakończeniu frazy, bynajmniej nie przyczynia się do stabilizacji, lecz jest wyrazem dążeń ruchowych w dalszym kierunku. Ze względów tektonicznych ma to oczywiście wielkie znaczenie, gdyż w zdecydowany sposób podkreśla cechy ewolucyjne tematu. Określić funkcyjnie niniejszy dźwięk wprawdzie nie jest wykluczone, jednak wysuwają się tu trudności na punkcie jednoznacznego wyznaczenia funkcyjnego. Można go interpretować, badając jego związek z całością frazy, lub ograniczyć się tylko do analizy stosunku, jaki tworzy z poprzedzającym go akordem. W pierwszym przypadku, gdybyśmy uzupełnili jego eliptyczny kształt w sensie $es+g$ $(+b)$, wówczas w odniesieniu do $(f+as+c)$ byłby $D^{\not{g}+}$. Że taka interpretacja budzi poważne wątpliwości,

wskazuje przede wszystkim samo jego działanie. Sprobujmy więc przekonać się, czy stosunek jego z poprzedzającym go akordem nie kryje w sobie bardziej pozytywnych wartości:

(e+g+b+des) < (es+g+b)
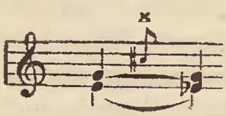
Wobec tego, że pierwszy akord nie jest trójdźwiękiem należałoby go dla ułatwienia sprowadzić do formy trójdźwiękowej. Jakkolwiek dzięki zależności, jaką on tworzy z *(f+as+c)*, możnaby było to przeprowadzić, jednak równocześnie nasuwają się wielkie zastrzeżenia co do słuszności takiego postępowania, albowiem nie stawialibyśmy zbytnich ograniczeń przeciwko wdzieraniu się już subiektywnych ujmowań do naszych rozpatrywań. Sądzimy, że nie popełnimy błędu, gdy akord *(e+g+b+des)* będziemy uważać za jednolity twór, nie wymagający jakichkolwiek przekształceń. Stąd więc *(es+g+b)* w stosunku do *(e+g+b+des)* okazuje się jako „rozwiązanie", przy czym bardzo przekonywujące jest tu samo następstwo linij,

XIV PRZYKŁAD



które sprowadzone na jedną płaszczyznę dają obraz zupełnie plastyczny:

XV PRZYKŁAD



Przy tej okazji zostaje również wytłumaczona rola dźwięku „*cis*" (enh. „des"), jego znaczenie niefunkcyjne, lecz czysto brzmieniowe. Dlatego jest on tworem zawieszonym, sam decydujący o swych ruchach. Otrzymanie niniejszej prostej formy jest pomocne dla wykrycia działań prowadzącej, a tym samym dla określenia zależności harmonicznej akordów, która opiera się na stosunku akordu zasadniczego do jego akordu prowadzącego, uzyskanego przez górną prowadzącą do prymy trójdźwięku durowego.

Przy rozpatrywaniu odcinka następnego (t. 10—12 w przykł. XII) zauważamy, że jego linia melodyczna wykazuje poznaną już postać górno-dominantową, która miałaby prowadzić do harmonii „D". Wprawdzie przy badaniu dalszego odcinka, natrafiamy na skojarzenie pochodne z „D", mianowicie jego czterodźwięk prowadzący *(b+gis+d+f)*, to jednak sama struktura harmoniczna interesującego nas obecnie odcinka nie wykazuje cech wspólnych z linią melodyczną. Na przeszkodzie ku temu stoi postęp chromatyczny basu *gis — g — fis*, powodujący powstawanie akordów nie objętych właściwościami linii. Najbardziej charakterystycznym w tym względzie okazuje się akord kończący frazę, tworzący z poprzedzającym go akordem połączenie:
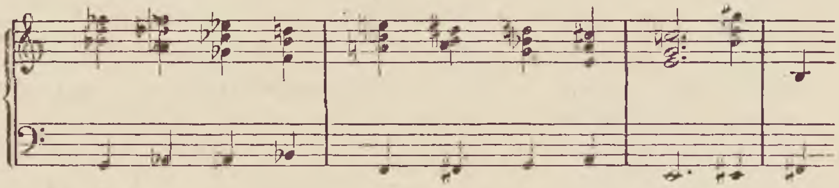
$$(e+g+b) < (fis+b)$$

Gdy jednak przypatrzymy się mu bliżej, stwierdzimy pokrewieństwo z zakończeniem frazy poprzedniej; „*g*" przechodzi bowiem na „*fis*", „*b*" pozostaje na miejscu, „*e*" zaś jest traktowane swobodnie.

Jak już powyżej stwierdziliśmy, zachodzące przy rozprzestrzenieniu się tematu złożone współczynniki systemu, są wynikiem postępów chromatycznych. Jakkolwiek przyczyniają się one do zamglenia zewnętrznej wyrazistości odniesień funkcyjnych, nie mniej posiadają cechy pozytywne, jednocząc ze sobą poszczególne odcinki tematu. Pomiędzy jego frazami powstają związki wprawdzie skomplikowane, a jednak silne, co dla rozwoju tematu posiada szczególną wagę. Przejawy te ukazują się i w dalszym toku tematu, gdzie progresja, występująca w kolejnym odcinku (t. 12—14 w przykł. XII), z jednej strony rozluźnia związek, z drugiej zaś spaja ze sobą frazy tematu. Spojenie to jest przede wszystkim natury melodycznej, gdyż drugi człon progresji posiada już nieco odmienną postać harmoniczną, zwłaszcza ustosunkowanie się dominanty górnej do następującego po niej akordu jest już inne. Zachodzi tu bowiem zjawisko przesunięcia, wobec czego po dominancie górnej zamiast rozwiązania właściwego występuje trójdźwięk położony o pół tonu niżej. Również i następna fraza czerpie swą siłę z toku progresyjnego, przechodząc w końcu w budowę drobnoustrojową, opartą na motywie, którego struktura interwałowa wykorzystuje zestawienie dwóch dźwięków, pozostających względem siebie przeważnie w stosunku półtonowym. Wobec po-

znanego powyżej znaczenia akordów prowadzących, szczegół ten jest bardzo charakterystyczny; dowodzi on bowiem o integralności i ciągłości w rozprzestrzenieniu się tematu. Dlatego też zrozumiałą jest rzeczą, że z chwilą przełamania granic tematu z tym większą siłą musiała przejawić się chromatyka jako dalszy tok działania energii w nim zawartych [2]):
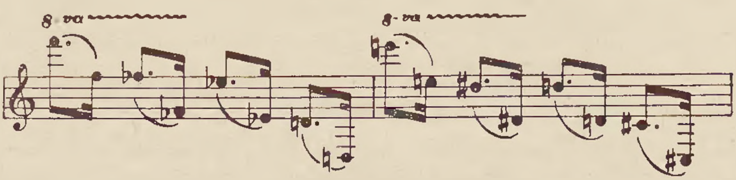
XVI PRZYKŁAD t. 19—21 (schemat).



Wyniki powyższych rozpatrywań rzucają również pewne światło i na strukturę melodyczną tematu. Dotychczasowy nasz sposób traktowania zagadnień, polegający na oddzielnym omawianiu poszczególnych odcinków tematu, nie jest wyłącznie tylko ułatwieniem metodycznym, lecz wypływa z jego dyspozycji for-
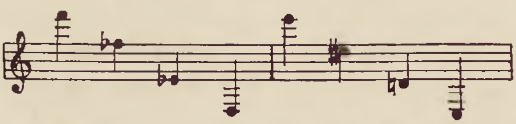
[2]) Gdy uzmysłowimy tok linii melodycznej, jaki tu zachodzi.

XVII PRZYKŁAD



zauważamy, że droga prowadząca do stosowania postępów chromatycznych, opartych na przeniesieniach oktawowych, jest już zupełnie wyraźna, ponieważ w chwilę opuszczenia dźwięków wyznaczonych przez szesnastki otrzymujemy:

XVIII PRZYKŁAD



Szymanowski hołdując naturalnym prawom muzycznym, chociaż poznał drogi, prowadzące w krainę eksperymentów, to jednak nigdy z nich nie skorzystał.

malnej. Punktem wyjścia dla jego struktury melodycznej jest jedna, stale powracająca fraza, która w swym przebiegu, wskutek konieczności potęgowania swych sił, ulega ustawicznym zmianom, nie idącym jednak tak daleko, żeby związek z pierwowzorem mógł być zachwiany. Z powyższego więc wynika, że temat niniejszej sonaty również i pod względem melodycznym stanowi wielki kontrast do tematu sonaty poprzedniej. Nie ma tu więc ani śladu z charakterystycznych jeszcze dla tematu pierwszej sonaty dążeń do okresowości, ani też nie wykazuje on skłonności do upostaciowania siebie w narzuconej z góry formie (np. trzyczęściowej), a opierając się na własnych siłach, skoncentrowanych w podstawie tematycznej, reprezentowanej przez pierwszy odcinek, rozwija je stale i pogłębia. Przyczyna tego rodzaju poczynań tkwi przede wszystkim w samej podstawie tematycznej, która również wykazuje inną budowę niż jej imiennik w temacie sonaty pierwszej. Podczas gdy tam była ona tworem przeciwstawnym, to obecnie przybiera postać zupełnie jednolitą: wszystkie siły działają w tym samym kierunku, mianowicie w kierunku ujawnienia jak największej koncentracji, co miało ten skutek, że droga rozprzestrzenienia się tematu nie doznała żadnych załamań, stając się prostą wznoszącą się linią. Ta stale potęgująca się koncentracja doprowadziła w ostatniej fazie rozprzestrzenienia się tematu do pewnych ograniczeń wzgl. ścieśnień zarówno w harmonice, jak i melodyce. Równocześnie napięcie doszło do punktu kulminacyjnego, wskutek czego skłębione na jednym miejscu siły przełamały ramy zamykające przestrzeń tematu, znajdując ujście w postępach chromatycznych, które otworzyły drogę dla dalszych współczynników ekspozycji, tzn. dla tworów funkcyjnych tematu.

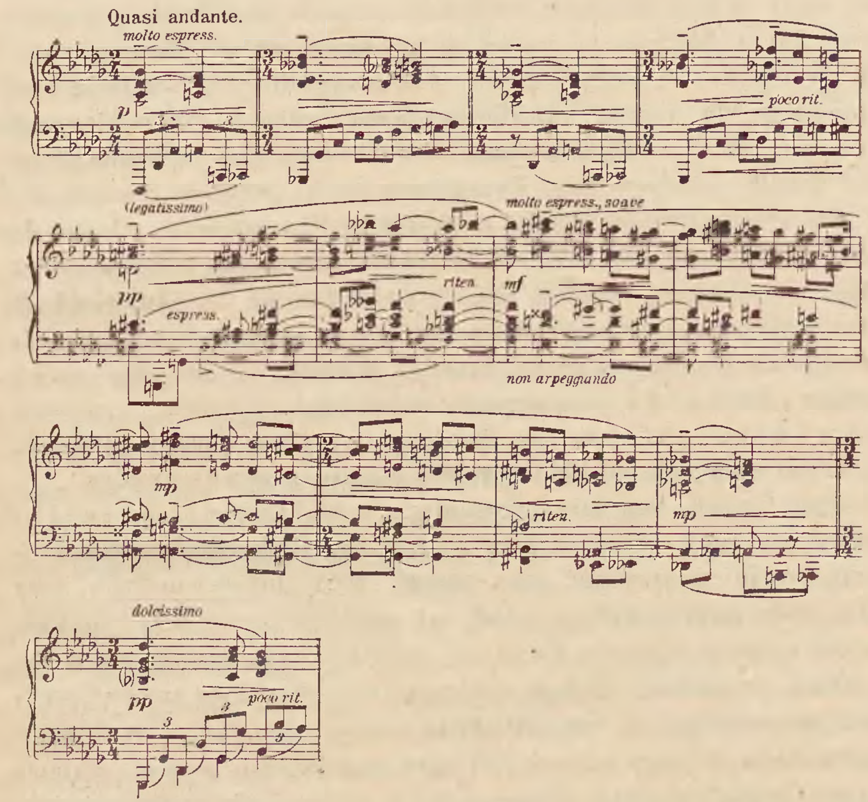
Pozornie mogłoby się wydawać, że przez przełamanie granic zwartej płaszczyzny tematu — i tym samym przez rozluźnienie pierwotnych więzów — nastąpi obecnie swobodna nieskrępowana gra środków, która odbierze t w o r o m f u n k c y j n y m t e m a t u ich pierwotne znaczenie i oddali je od właściwego celu. Przypuszczenia takie mogłyby powstać tylko wówczas, gdybyśmy w późnoromantycznej harmonice widzieli tylko same cechy destrukcyjne, a nie chcieli doszukiwać się właściwości pozytywnych w tym najwspanialszym gmachu funkcyjności, zbudowanym na objawionych już dawniej prawach logiki harmonicznej. W takim to wypadku sami spowodowalibyśmy trudności, jakieby powstały wsku-

tek tego rodzaju zapatrywań i zboczylibyśmy z drogi objektywnych dociekań, nie dochodząc do poznania istoty rzeczy. A przecież, jak już przekonaliśmy się w toku naszych rozpatrywań struktury harmonicznej tematu, środki harmoniki późnoromantycznej mogą oddać wielkie przysługi w kształtowaniu się współczynników formy, albowiem nie zniweczyła ona tych założeń, z których wyrosła forma sonatowa, tzn. funkcyjności, lecz tylko na miejsce dawnych, zużytych już, bezpośrednich odniesień wprowadziła inne, rówież ścisłe i spoiste odniesienia. Dlatego to i na gruncie rozprzestrzenienia się tworów funkcyjnych tematu nie może powstać przypuszczalne niebezpieczeństwo swobodnego traktowania ich budowy, ponieważ znajdą się tu środki zaradcze przeciwko temu. A wobec tego, że pomiędzy nimi a tematem muszą istnieć jakieś związki (ściślejsze lub luźniejsze), sprawa staje się bardzo ułatwioną. Zwłaszcza w rozpatrywanej sonacie spotykamy się z ukształtowaniem, które dowodzi, że na funkcje tematu zwrócił kompozytor szczególnie baczną uwagę, do czego skłonił go specyficzny rozkład sil w zakończeniu tematu oraz rola jaką w związku z tym rozkładem miały odegrać w całokształcie formy sonatowej. Rozluźnienie się pierwotnych więzów, spowodowane przełamaniem granic tematu, stworzyło sytuację przypominającą początek przetworzenia; uwolnione ze swego jarzma siły okazały bowiem momentalnie skłonność do rozbicia się na cząstkowe przebiegi rozwojowe. Zauważamy to zaraz na początku myśli pobocznej (t. 22), gdzie pierwotne postępy chromatyczne, wynikłe z odpowiednich połączeń, zdołały już do tego stopnia wezbrać na sile, że wpłynęły na strukturę melodyczną pojawiającej się tam podstawy tematycznej, zamieniając ją w końcu (t. 24—26) w linię chromatyczną. Wynikła wskutek tego chwiejność harmoniczna potęgowałaby się jeszcze bardziej, gdyby w następnym odcinku *(con passione)* nie przeciwstawiły się jej postępy, biorące swą treść harmoniczną pośrednio z tematu. I oto okazuje się, że przejście na teren cząstkowych przebiegów rozwojowych wywiera skutek pożądany, gdyż rozwój ten idzie w odwrotnym kierunku niż w temacie, dzięki czemu zjawiają się połączenia o prostych stosunkach dominantowych (t. 28/29, 32—35), które doprowadzają do ponownego wystąpienia linii tematycznej, tym razem uwolnionej już od bezwzględnej supremacji chromatyki. Cały ten przebieg staje się wtedy zro-

zumiały, gdy się zważy, jakie zadanie mają spełnić funkcje tematu jako ogniwo pośredniczące pomiędzy tematem zasadniczym a przeciwstawnym. Ze względu na to, że Szymanowski nie mógł pozostawić na uboczu tak ważnej sprawy jak przygotowanie przejścia harmonicznego do tematu przeciwstawnego, musiał tak pokierować rozwojem sił w myśli pobocznej, aby równocześnie zużytkować go jako środek tego przejścia. Przygotowanie to polegało początkowo na przywróceniu wyrazistości funkcyjnej, by następnie przejść do pracy nad podkreśleniem niezbędnych stosunków. Występujące z kolei stosunki są zupełnie jasne; opierając się na odniesieniach górno-dominantowych, myśl poboczna kończy się akordem *(ais+cisis+cis)* jako dominantą górną akordu, będącego początkiem części ruchowej *(es+g+b)*; zakończenie zaś części ruchowej spoczywa na *(as+c+es+ges)*, t. zn. na dominancie górnej tonacji *Des-dur*, która jest punktem wyjściowym dla tematu przeciwstawnego.

Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że t e m a t p r z e c i w s t a w n y z racji swej roli jako reakcji przeciwko tematowi pierwszemu powinien przybrać taką postać, żeby już zewnętrzne jego cechy były tego dowodem. Jak już zauważaliśmy, przy analizie tematu przeciwstawnego pierwszej sonaty, Szymanowski stara się w takich wypadkach dobrze zaakcentować charakter przeciwstawności, przywołując do współdziałania różne czynniki. I w drugiej jego sonacie nie jest inaczej. Od razu wpada nam w oczy zmiana tempa, rytmiki, melodyki, harmoniki, a nawet i ujęcia formalnego. Tempo zostało bowiem zwolnione *(quasi andante)*, w rytmice przyszło osłabienie ruchu triolowego, oraz przejawiło się większe zróżnicowanie, w melodyce zaś, w odróżnieniu do wznoszących się linij tematu pierwszego, pojawiły się linie opadające. Harmonika przez użycie tonacji Des-dur dla początkowego odcinka tematu przyczynia się wprawdzie również do uwidocznienia kontrastu, jednak szczegół ten nie jest jedynym zjawiskiem, które w tym kierunku na jej gruncie oddziaływuje. Nie jest i nie może być jedynym chociażby dlatego, że w późnym okresie romantycznym zwartość tonacyjna przestała być nieodzownym środkiem dla harmonicznego wyznaczenia tematu. Stąd więc pojawiają się i inne środki, biorące na siebie trudne zadanie nasilania przeciwstawności w miejscach, gdzie potencja tonacji słabnie lub została przezwyciężona. Jak wykazuje już pierwsza część przestrzeni tematu,

XIX PRZYKŁAD t. 54—66.



tonacja *Des-dur* występuje wyraźnie tylko na jej początku [3]) i końcu, pośrodku zaś zachodzą następstwa, będące zaprzeczeniem jej istnienia. W następstwach tych, współdziałających właśnie w podkreślaniu kontrastu tektonicznego, spotykamy się z nowymi środkami harmonicznymi, nie używanymi przy temacie pierwszym. Środkami tymi są: 1. skojarzenia parafunkcyjne, 2. paralelizm akordowy. Skojarzenia parafunkcyjne są to twory harmoniczne, które powstały na tle rozbudowy wtórnych zjawisk harmonicznych. W późnym okresie romantyzmu zjawiska te doszły do takiego znaczenia, że powodowały powstawanie specyficznych następstw harmonicznych, dających się nawet funkcyjnie określać. Wskutek tego

---

[3]) Pozornie niejasny akord na trzeciej części t. 55 jest dźwiękiem pochodnym paraleli durowej dominanty dolnej, w której zamiast tercji i kwinty wystąpiły ich górne prowadzące.

na ogólnym podłożu przebiegów funkcyjnych pojawiają się przebiegi boczne, przyczyniające się zazwyczaj do zaciemnienia istotnego stosunku pomiędzy następstwami akordów. Zaciemnienie takie nie może być jednak całkowite, ponieważ warunkiem powstania skojarzenia parafunkcyjnego jest istnienie właściwego, głównego przebiegu funkcyjnego. W temacie przeciwstawnym omawianej sonaty skojarzenie paafunkcyjne zachodzi w t. 58. Żeby zrozumieć prawidłowość jego konstrukcji należy wyjść od zawartości harmonicznej taktu poprzedniego, gdyż ona tworzy punkt wyjściowy dla całego skojarzenia. Występujący tam po dolnej dominancie mollowej akord *(ges+b+fes)* jest funkcją górno-dominantową, której rozwiązanie w kierunku prostym powinnoby nastąpić na akordzie *(ces+es+ges)*. Rozwiązanie takie, jakkolwiek byłoby logicznym samym w sobie, budzi wątpliwości ze względu na czas powstania sonaty, a zwłaszcza na jej styl harmoniczny, skłaniając nas do wysunięcia na plan pierwszy rozwiązania zwodniczego i to dążącego do znaczniejszych wychyleń. Dlatego to należy raczej przyjąć, że przypuszczalnym rozwiązaniem powinien tu być akord *(g+h+d)* jako ${}_{\circ}\not{T}$ a nie *(ces+es+ges)*, ${}_{+}T$, tzn. trójdźwięk prowadzący toniki mollowej, a nie tonika durowa. Zachodzące po akordzie *(ges+b+fes)* następstwa zdają się wprawdzie nie potwierdzać na pierwszy rzut oka naszego przypuszczenia, jednak przy bliższym rozpatrzeniu sprawy okazuje się, że zasadniczy przebieg funkcyjny niniejszych połączeń opiera się rzeczywiście na wskazanym odniesieniu zasadniczym. Dowodzi tego pojawiający się na trzeciej części taktu 58 akord *(g+h+d+fis)*, oraz antycypacja jego prymy na pierwszej części tego taktu. Różnica, jaka zachodzi pomiędzy przypuszczalnym akordem a jego faktyczną postacią, nie zmienia istoty rzeczy, gdyż nie dotyczy ona treści odniesieniowej samego stosunku, lecz tylko jego formy; zamiast trójdźwięku występuje tu bowiem czterodźwięk prowadzący. Określony w ten sposób stosunek, będący zasadniczo podstawą odniesieniową odcinka, ułatwia od razu zrozumienie następstw pojawiających się bezpośrednio po akordzie *(ges+b+fes)*. Następstwa te tworzą odniesienie nawiasowe do akordu *(g+h+d)* + *fis*

$$\Big[\,{}_{1}\underbrace{\not{D}^{1} \;{}^{+}(D^{+}_{1}}\,)^{2}\; D^{<}_{5}\Big] < (g+h+d)+fis$$

i są równoznaczne ze skojarzeniem parafunkcyjnym[4]), tzn. z takim tworem funkcyjnym, który oddziaływuje obok zasadniczego stosunku, reprezentowanego przez akordy *(b+ges+fes) i (g+h+d+fis).* Mimo całej komplikacji struktury harmonicznej nastawienie centralne[5]) omawianego odcinka nie doznało szwanku, ponieważ jako przeciwstawienie do dalekiego wychylenia, reprezentowanego przez akord *(g+h+d+fis)*, pojawiają się bezpośrednio po nim postępy nawiązujące ścisły kontakt z centrum. Postępy te *(ges+c+es+as)* < *(f+b+d+as)*, przedstawiają często spotykany w późnym okresie romantycznym rodzaj kadencji zwodniczej, wprowadzającej po dominancie górnej czterodźwiękową analogię toniki ($\overset{<}{III}+$T). Obok swego znaczenia harmonicznego kadencja tego rodzaju nie pozostaje bez wpływu na rozczłonkowanie formalne, przyczyniając się do logicznego zaokrąglenia pierwszego odcinka tematu. W odcinku następnym (t. 60) przychodzi do znaczenia drugi środek przeciwstawności, mianowicie paralelizm akordowy. Nie jest to jednak paralelizm czysty, charakterystyczny dla impresjonizmu, lecz „zniekształcony" przy pomocy opóźnień i nut przejściowych. Jego nieimpresjonistyczny charakter objawia się jeszcze w tym, że podstawą do ruchu paralelnego jest akord złożony z tercji wielkiej, kwinty czystej i septymy małej, który w epoce romantycznej (od Chopina) był często używany przy postępach paralelnych. Techniczne przeprowadzenie paralelizmu opiera się na opadającym ruchu półtonowym, przy czym postępy paralelne powodują powtarzanie tych samych następstw melodycznych na różnych stopniach, wobec czego w niniejszym odcinku tematu przychodzi do znaczenia progresja.

---

[4]) Wobec tego, że skojarzenia parafunkcyjne wyrosły na gruncie wtórnych zjawisk harmonicznych, oraz że przy ich występowaniu nasuwałaby się możliwość interpretacji w sensie opóźnień, nut bocznych itp., moglibyśmy narazić się na zarzut, iż niepotrzebnie wprowadzamy nowe określenie, oznaczające znane już rodzaje zjawisk harmonicznych. Zarzut taki byłby jednak wielkim nieporozumieniem z tego powodu, że przy skojarzeniach parafunkcyjnych mamy do czynienia z rzeczywistymi n o w o t w o r a m i funkcyjnymi, a nie ze skojarzeniami nie wpływającymi na zmianę funkcyjnego ujęcia, jak np. przy opóźnieniach itp., czego najlepszym dowodem jest struktura akordów wyznaczonych funkcyjnie, które w stosunku do stopliwości akordów powodujących skojarzenia parafunkcyjne nie wykazują istotnych różnic.

[5]) Przezwyciężenie tonacji nie musi być w harmonice funkcyjnej zawsze równoznaczne z przezwyciężeniem nastawienia centralnego.

W odróżnieniu od jednolitości materiału melodycznego tematu pierwszego, temat przeciwstawny, operuje dwoma różnymi liniami melodycznymi, rozwijającymi się równorzędnie z czynnikami harmonicznymi. Ta wzajemna odpowiedniość wskazuje wymownie również i na istnienie kontrastu formalnego, uzyskanego przez połączenie w jedną całość części o różnej treści melodyczno - harmonicznej. Połączenie to, przybierające już w pierwszej fazie tematu (por. przykład) postać budowy trzyczęściowej, stanowi linię wytyczną dla upostaciowania formalnego tematu w całym jego przebiegu. Cała przestrzeń tematyczna składa się więc z trzech części. Pierwsza z nich była już przedmiotem naszych rozpatrywań, druga należy do kategorii tworów epizodycznych, trzecia zaś jest niekompletnym powtórzeniem części pierwszej. Przejawiające się w ostatniej części spotęgowanie napięcia, z czym jako czynnik współdziałający występuje rozbudowanie masywu akordowego faktury fortepianowej, nadaje tej części znaczenia celu ostatecznego, do którego prowadzą poprzedzające ją przebiegi. Główną rolę w tym względzie spełniają twory epizodyczne tematu, będące właśnie terenem stałej gradacji. W związku z tym zadaniem pozostaje wybór środka technicznego służącego jako podstawa ich ukształtowania. Środkiem tym jest progresja przenikająca prawie w całości środkową część przestrzeni tematycznej. Wskutek tego rozpadła się ona na szereg odcinków progresyjnych, wykazujących przeważnie dwuczłonową budowę. Odcinki te, opierające się na pokrewieństwie materiału melodycznego i częściowo harmonicznego, pozostają ze sobą w ścisłej zależności, która wykazuje, że równocześnie z przejawami czynności progresyjnej odbywa się tu stała ewolucja wyjściowej treści melodyczno-harmonicznej, doprowadzająca już z natury rzeczy do stałych zmian w poszczególnych odcinkach progresyjnych. Powyższe zmiany, identyczne z przejawami gradacji, określają jasno jakość progresji jako tworu dynamicznego. Skutki tego natężenia dynamicznego sięgają głęboko w tektonikę ostatniej fazy ekspozycji, przejawiając się bezpośrednio w wielkim spotęgowaniu napiecia w ostatniej części przestrzeni tematycznej, pośrednio zaś w kodzie ekspozycji. Równocześnie w tym jedynym miejscu zauważamy pewne punkty styczne z przejawami energetycznymi tematu pierwszego. Wielkie bowiem napięcie w zakończeniu tematu przeciwstawnego nie mogło posłużyć do spokojnego potoczystego rozwoju sił w kodzie ekspo-

zycji, lecz stało się przyczyną gwałtownego ich rozpylenia się, co objawiło się pod postacią szybkiej figuracji i bezwzględnej supremacji chromatyki. Jest to więc identyczne zjawisko jak przy przejściu z tematu pierwszego do jego tworów funkcyjnych. A jednak nie można mu odmówić racji bytu; podobnie jak tam, staje się ono i tu ogniwem[6]), pośredniczącym pomiędzy zwartą płaszczyzną tematyczną a cząstkowym rozwojem sił, które ma obecnie nastąpić w przetworzeniu.

Możnaby przypuszczać, że zmiany, które zaszły w upostaciowaniu tematów w ekspozycji, spowodują trudności w kształtowaniu się p r z e t w o r z e n i a. Byłoby to możliwe tylko wówczas, gdyby zmiany te spowodowały istotne przeobrażenia w tektonice ekspozycji i stały w sprzeczności z logiką jej budowy. Tymczasem przekonaliśmy się, że forma ekspozycji bynajmniej nie doznała żadnych uszkodzeń, oraz że jej założenia pozostały bez zmian. Natomiast różnice, jakie wykazuje rozpatrywana sonata w stosunku do sonat dawniejszych, dotyczą przeważnie zewnętrznego upostaciowania współczynników ekspozycji, to zaś nie mogło oczywiście wpłynąć w ujemnym stopniu na budowę całości. Z tych powodów i przetworzenie, jako wykładnik projekcji sił zawartych w ekspozycji — a więc już jako twór pochodny, nie może tym bardziej ulec zasadniczej przemianie, którąby nie odpowiadała jego roli, jaką ono spełnia w formie sonatowej. Wobec tego, że przetworzenie jest tworem pochodnym, wyznaczenie toku jego rozprzestrzenienia nie może być absolutnie autonomiczne, lecz musi pozostawać w pewnej zależności od rozwoju sił w ekspozycji. Specjalnie w niniejszej sonacie natrafiamy wprost na klasyczny przykład takiej zależności. Najgłówniejszym mometentem przy budowie przetworzenia jest wybór materiału, będącego podstawą cząstkowych przejawów ewolucyjnych. Jak wiadomo, mogą w tym względzie zachodzić różne możliwości, których szeroka skala sięga od wykorzystania całego materiału ekspozycji aż do ograniczenia się do jednego tematu. W sonatach wielkich kompozytorów przejawy takie mają zawsze głęboką podstawę w architektonice formy, a zwłaszcza w strukturze ekspozycji, a nie należą do rzędu dowolności kompozytorskich. Podobnie jest i u Szymanowskiego. Przejawiająca się w przetworze-

---

[6]) Takie ujęcie umożliwia właśnie niepowtarzanie ekspozycji, co jest charakterystyczne dla sonat Szymanowskiego i w ogóle dla wielu sonat romantycznych.

niu bezwzględna supremacja tematu pierwszego wynika przede wszystkim z jego specyficznej budowy, ułatwiającej w wielkim stopniu pracę tematyczną, do czego przyczynia się sama podstawa tematyczna, będąca stosunkowo krótkim odcinkiem o skondensowanej i bogatej treści melodycznej i harmonicznej, a mająca, jak to już wykazuje płaszczyzna tematu, wielkie skłonności ewolucyjne. Supremacja tematu pierwszego wpłynęła równocześnie na budowę samego przetworzenia, ponieważ brak aktywności materiału tematu przeciwstawnego, który zeszedł tam do roli czynnika drugorzędnego, doprowadził do podziału przetworzenia na szereg płaszczyzn, będących terenem przejawów ewolucyjnych tematu pierwszego. Powstały wskutek drugorzędności materiału tematu przeciwstawnego brak przeciwstawności sprawia, że płaszczyzny te nie wykazują pod względem swego energetycznego nasilenia krańcowych różnic, lecz ograniczają się do ujawnienia różnic w ustosunkowaniu się ich potencji konstrukcyjnej, wobec czego całość rozwoju przetworzenia wykazuje linię falistą, a nie, jak w sonacie pierwszej, paraboliczną.

Wszystkie te szczegóły, dotyczące podstaw budowy przetworzenia, mogłyby równie dobrze znaleźć się i w sonacie dawniejszej. Z chwilą gdy wstępujemy na teren struktury harmonicznej sprawa ulega o tyle zmianie, że w realizacji jej biorą udział nowsze środki, aczkolwiek i dawniejsze nie straciły jeszcze swego znaczenia. Ze względu na skomplikowaną harmonikę tematu w ekspozycji nasuwa się odrazu interesujące pytanie, w jaki sposób dokonuje się rozwój na tym podłożu? Dawniej szedł on po linii rozbudowywania sieci modulacyjnej, co było równoznaczne z komplikowaniem się tworzywa harmonicznego. W późnym okresie romantycznym wszelka dalsza komplikacja byłaby w przetworzeniu z racji logicznych założeń formy nieuzasadnioną, ponieważ prowadziłaby do przezwyciężenia funkcyjności, wskutek czego na gruncie tej samej formy znalazłyby się części, nie mające na tak ważnym odcinku, jak harmonika, punktów stycznych, a to dla celowości przetworzenia, jako tworu pochodnego, czerpiącego uzasadnienie swego istnienia z innych współczynników formy sonatowej, byłoby wprost groźne [7]. Stąd to wysnuwanie wniosków z treści harmonicznej tematu, opie-

---

[7]) Dlatego nowsi kompozytorowie raczej rezygnują z przetworzenia, niż mieliby narazić się na pogwałcenie praw logiki tektonicznej; np. sonata na wiolonczelę Debussy'ego z roku 1915; por. A. Honeggera sonatę na altówkę i fortepian z roku 1920 (Willy Tappolet. Artur Honegger, Zurych i Lipsk 1933, str. 63).

rającej się na prawach logiki funkcyjnej, nie może iść po linii zaprzeczania tych praw; przeciwnie, struktura harmoniczna przetworzenia musi być tak ujęta, by stała się dowodem, że tak bogata treść stanowi wielkie możliwości dla pracy tematycznej właśnie na gruncie systemu funkcyjnego. W drugiej sonacie Szymanowskiego możliwości te sprowadzają się do trzech zasadniczych punktów: 1. rozbudowanie pierwotnego tworzywa harmonicznego przez dodanie nowego składnika do gotowego już tworu, 2. oparcie przebiegu harmonicznego na jednorodzajowych odniesieniach, uzyskanych drogą segregacji z harmoniki tematu, 3. wykorzystanie tych związków, które w toku ewolucyjnego stawania się prowadzą do opanowywania większych odcinków przez odniesienia bezpośrednie. W pierwszym przypadku spotykamy się z zastosowaniem nuty stałej, na której opiera kompozytor główny schemat harmoniczny podstawy tematycznej. Bardziej kunsztownie natomiast wyglądają połączenia zużytkowując jednorodzajowe odniesienia, opierające się na bezwzględnej supremacji akordów prowadzących, które, jak wiadomo, odegrały wielką rolę w strukturze harmonicznej tematu. Dla ominięcia trudności technicznych, jakie powstały przy wyznaczaniu środkowi temu absolutnej przewagi, sięgnął kompozytor po pomoc do progresji. Jej zastosowanie nie osłabia aktywności samych stosunków, gdyż przy połączeniach na odniesieniach jednorodzajowych przychodzą do znaczenia związki łańcuchowe, charakterystyczne właśnie dla stosunków zachodzących pomiędzy ogniwami progresji. Przez wzgląd, że struktura tematu opiera się na prawach harmoniki funkcyjnej, oraz że występują tam nie tylko skomplikowane wyznaczniki, lecz zachodzą i stosunki dominantowe — i to nawet pierwszego stopnia, z chwilą wkroczenia na drogę cząstkowych przebiegów ewolucyjnych stworzyły się możliwości w kierunku wykorzystania tych ostatnich. Dzięki temu pojawiają się w przetworzeniu dłuższe odcinki respektujące odniesienia bliskie. A gdy obok siebie znajdą się dwa takie odcinki (t. 128—144) kontrastując tonacyjnie, wówczas wyłania się przed nami przebieg modulacyjny w dawnym znaczeniu. Szymanowski, zdając sobie sprawę ze znaczenia, jakie ma modulacja w przetworzeniu, przeciwstawił tam sobie dwa odcinki o jasnych zarysach tonacyjnych — *b-moll* i *A-dur* — nie zapominając przy tym o przestrzeganiu logiki harmonicznej, wynikającej ze założeń harmonicznych tematu. Że istotnie o tym nie zapomniał, dowodzi stosunek zachodzący pomiędzy powyższymi tonacjami; *b-moll* w odniesienu do *A-dur* jest bo-

wiem Riemann'owskim wariantem akordu prowadzącego mollowej dominanty dolnej, a wiadomo przecież, czym jest w ogóle akord prowadzący w temacie pierwszym allegra.

Specyficzny rozkład sił w ekspozycji, ściślej mówiąc w temacie pierwszym i w tworach funkcyjnych tematu, wywołał daleko idące następstwa zarówno w kształtowaniu się przetworzenia, jak i repryzy. Przełamanie granic tematu, a co najważniejsze, rozpylenie sił i wejście ich na drogę cząstkowych przebiegów ewolucyjnych już na terenie tworów funkcyjnych tematu, stworzyło trudności dopiero w chwili, gdy kompozytor stanął u progu r e p r y z y. Przy powierzchownym poglądzie na niniejszą sprawę mogłoby się wydawać, że istniały tu tylko dwie możliwości: albo dokonanie daleko idącej przebudowy zakończenia techniki i jego funkcyj, albo w ogóle ich usunięcie. Szymanowski jednak, mając na uwadze nie tylko ów rozkład sił, ale również i możliwości wynikające z właściwości harmonicznych ekspozycji, rozwiązał ten trudny problem w ten sposób, że nie potrzebował rozpoczynać pracy nad przebudową tworów tematycznych lub rezygnować z tych składników formy; uważał za bardziej celowe wyjście z tej sytuacji w o wiele prostszy sposób, co w swych skutkach okazało się bardziej odpowiadające logice formalnego ujęcia allegra, niż tamto. Wobec tego, że w funkcjach tematu pierwszego występują cząstkowe przebiegi ewolucyjne, które doprowadzają w końcu do ponownego zjednoczenia sił pod postacią wystąpienia linii tematycznej, dołączył do przetworzenia funkcje tematu, transponując je o tercję wielką w dół. To przedsięwzięcie było nadzwyczaj trafne z następujących powodów: 1. przy końcu przetworzenia objawiło się dążenie do zjednoczenia pierwotnie rozłączonych sił i w końcu do tego zjednoczenia doprowadziło, 2. przez ograniczenie się do wystąpienia tematu pierwszego na terenie tworów funkcyjnych ominął kompozytor niebezpieczeństwa znacznej jego przewagi w całym allegrze, co groziło wskutek tego, że przetworzenie było prawie w całości przez niego opanowane, 3. bez dokonywania znaczniejszych zmian w tworach funkcyjnych mógł obecnie nastąpić powrót tematu przeciwstawnego na zasadniczej podstawie tonalnej. Tego rodzaju ukształtowanie, jakkolwiek posiada same dobre strony, nadaje repryzie cech niekompletności, gdyż z jednej strony brakuje tu właściwej płaszczyzny tematu pierwszego (tzn. tej, która występuje przed pojawieniem się jego funkcyj), z drugiej zaś funkcje tematu przez

dołączenie ich do przetworzenia stają się niejako jego dalszym tokiem. Niekompletność ta ma jednak mało wspólnego z niekompletnymi repryzami spotykanymi dawniej, ponieważ mimo braku właściwej płaszczyzny tematu pierwszego, rola jego w zjednoczeniu rozłączonych pierwotnie sił nie została zniwelowana. Przyczyny powstania niekompletności nie tkwią u Szymanowskiego wyłącznie tylko w supremacji tematu pierwszego w przetworzeniu, lecz pozostają również w związku ze strukturą harmoniczną tematów. Skomplikowana harmonika tematu pierwszego, kładąca nacisk przede wszystkim na koncentrację wewnętrzną, nie tworzyła dogodnej podstawy dla budowy repryzy na wzór dawniejszy, gdzie nieodzownym postulatem był powrót tonacji zasadniczej. Temat pierwszy, respektując wyłącznie tylko założenia funkcyjne harmoniki, nie wykazuje jasności tonacyjnej w znaczeniu dawniejszym i dlatego nie mógł stać się należytym wykładnikiem powrotu tonacji zasadniczej w repryzie. Inaczej natomiast ma się sprawa z tematem przeciwstawnym. Dzięki jasności tonacyjnej jego pierwszego odcinka przypada mu rola wyznaczenia tonacyjnego repryzy i tym samym mocnego ugruntowania centralnej bazy tonalnej. W tym też kierunku toczy się cały końcowy przebieg allegra. Trzyczęściowa budowa tematu przeciwstawnego, polegająca na powrocie pierwszego odcinka tematu jako części trzeciej, powoduje równocześnie ponowny powrót początkowego ujęcia harmonicznego. Ze względu na zwartość tej budowy koda allegra rezygnuje z tematycznych poczynań, zwracając całą uwagę na współdziałanie w umacnianiu podstawy tonalnej.

Ustęp pierwszy drugiej sonaty Szymanowskiego udowodnił, że późnoromantyczne środki harmoniczne bynajmniej nie godzą w logikę budowy formy sonatowej, skoro ich użycie nie staje się celem samym w sobie, lecz ma na uwadze wykorzystanie tych możliwości konstrukcyjnych, które otwierają się przed formą sonatową w związku z rozbudowanym systemem funkcyjnym. Poczynania indywidualne Szymanowskiego miały więc na celu uzgodnienie podstawowych założeń formy z nowymi środkami i dlatego też pewne zmiany, z jakimi spotkaliśmy się w ustępie pierwszym sonaty, dotyczą jedynie szczegółów, a nie jego architektoniki. Wielka siła twórcza mistrza nie chciała jednak zadowolić się tym pięknym rezultatem i zapragnęła osiągnąć pełny swój wyraz w dalszym toku sonaty. O ile chodzi o trudności techniczne, wywołane przez nowe środki, to nie ulega wątpliwości, że najjaskrawiej mogły one wy-

stąpić w formie sonatowej jako ukształtowaniu wymownie skomplikowanym. Z chwilą pokonania tych trudności, sądzić by można, otworzyła się przed kompozytorem już prosta droga do dalszego upostaciowania utworu, albowiem miał przed sobą bogate, a co najważniejsze, wypróbowane wzory w tym kierunku. A jednak Szymanowski nie poszedl po linii najmniejszego oporu i nie wykorzystał najczęściej spotykanego układu cyklicznego, a biorąc za podstawę dla budowy swej drugiej sonaty układ dwuustępowy scentralizował całość na jednej podstawie tonalnej i równocześnie stworzył dla siebie nowe możliwości kształtowania. Jakkolwiek sam ten układ nie był nowością, pomimo to otwierał znaczne możliwości konstrukcyjne, gdyż nie był do tego stopnia „zużyty“ niż inne układy. Przy tego rodzaju nastawieniu względem układu dwuustępowego jesteśmy skłonni do przypuszczenia, że Szymanowskiemu chodziło zapewne o stworzenie dla drugiego ustępu sonaty jakiejś nowej formy. Tymczasem sprawa nie jest tak prostą, jakby to się mogło wydawać na podstawie tych naszych przypuszczeń. Nie było bowiem intencją Szymanowskiego wtłaczanie do sonaty nowych, dotychczas nieznanych jednostek formalnych, ponieważ rozumiał dobrze, że mogłoby to mieć charakter więcej lub mniej udatnego eksperymentu, a równocześnie stałoby się zaprzeczeniem praw objawionych przez jego poprzedników, wielkich kompozytorów sonat, których zdobycze dla architektonoki sonaty nie zdołały się przecież szybko wyczerpać.

Zastosował więc spotykaną formę przy sonatach dwuustępowych[8]), mianowicie formę w a r i a c y j n ą. I oto w tej dopiero chwili powstał wielki problem, łączący zjawisko wariacji z organicznym kształtowaniem i rzucający tę całość przez pryzmat czasowej rzeczywistości. Wybór formy wariacyjnej zadecydował tu właśnie o sposobie kształtowania się dalszego toku sonaty w odmiennym kierunku, niżby to było możliwe w epoce klasycznej przy zastosowaniu tej samej formy. Pozostaje to oczywiście w związku ze zmianami, które zaszły w formie wariacyjnej w epoce romantycznej. W odróżnieniu od wariacji klasycznej, gdzie indywidualność twórcza oddawała się tylko na usługi tematu i gdzie kompozytor, sięgając niejako do wnętrza jego treści, szukał wyłącznie tylko w niej sił do tworzenia nowych postaci, wariacja romantyczna przełamuje szranki tematu jako nierozerwalnej jedności, a mnogość przez niego wywołanych sił konstrukcyjnych przekraczą wy-

---

[8]) np. Beethoven, sonata op. 111.

miary jego faktycznej treści, spychając go do roli czynnika pobudzającego[9]). Tak pojęta forma wariacyjna, doprowadzająca do powstania ukształtowań, których współczynniki stają się miejscem nieskrępowanego wyładowania sił twórczych w kierunku tworzenia zamkniętych w sobie i samodzielnych jednostek, nabiera w naszym przypadku szczególnego znaczenia, ponieważ dozwala na pomieszczenie w swym obrębie wszystkich dalszych części składowych sonaty, zapewniając im równocześnie spoistość organiczną o spotęgowanej — już siłą samego faktu, jako wywodzących się z jednego źródła, t. zn. tematu — zwartości substancjalnej. Żeby osiągnąć równoważnik rozmiarowy do pierwszego ustępu sonaty, cała przestrzeń przebiegu wariacyjnego musiała być oparta na grupowym ujęciu cyklu wariacyjnego, gdzie poszczególne części sonaty są reprezentowane przez odpowiednie grupy. Stosownie do ogólnego podziału dalszego przebiegu sonaty na części środkowe i finał, również i całość grup wariacyjnych wykazuje podobną dyspozycję. Taka dyspozycja jest wprost konieczna, gdyż przyczynia się do uzewnętrznienia zachodzącej na terenie cyklu gry sił. Podstawowe przejawy energetyczne, na które już zwróciliśmy uwagę przy omawianiu pierwszej sonaty, działają w dalszym ciągu; są one bowiem warunkiem utrzymania głównych współczynników formy w należytej równowadze i wyznaczają zarazem linię wytyczną dla dalszego rozwoju utworu. Działania energetyczne, będące niejako odpowiednikiem ustroju nerwowego w organiźmie człowieka, nie są bynajmniej czymś abstrakcyjnym; przenikają one cały utwór w jego całościowym i cząstkowym ujęciu, sięgając w głąb zagadnień strukturalnych nawet już na gruncie formy stosowanej, jako części składowej większego utworu. Jest to właśnie zupełnie widoczne w przebiegu wariacyjnym niniejszej sonaty, gdzie pierwsze dwie grupy, reprezentujące części środkowe sonaty, stały się stosownie do występujących tam działań odśrodkowych terenem przezwyciężenia dążeń centralistycznych. Chociaż samo techniczne przeprowadzenie tego zadania było znacznie ułatwione ze względu na formę wariacyjną, gdzie oddalanie się od pierwowzoru tematu jest równoznaczne z przezwyciężaniem jego centralnego znaczenia, to jednak równocześnie przyczyniło się do skomplikowania samych przeja-
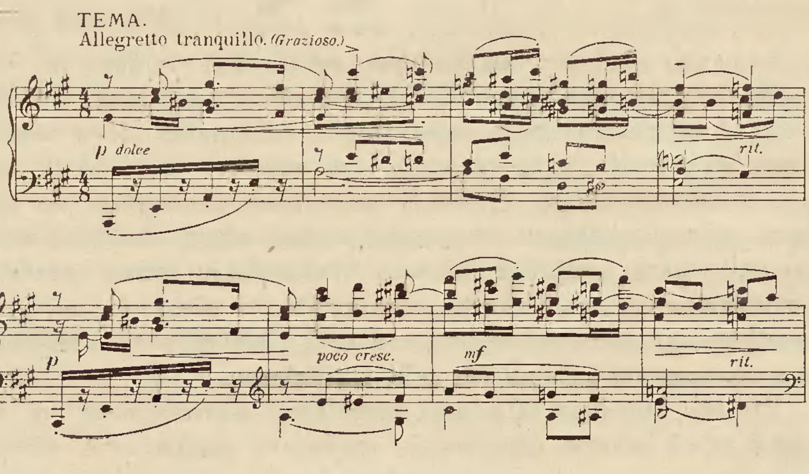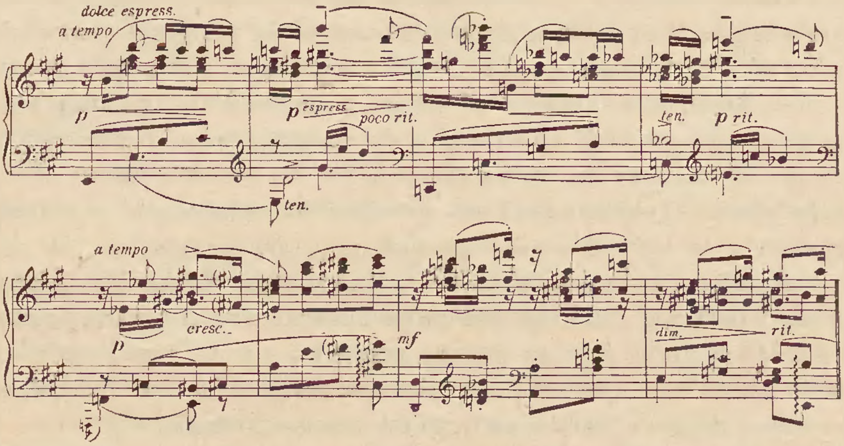
---

[9]) Por. Martin F r i e d l a n d, Zeitstil und Persönlichkeitstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, Lipsk 1930, str. 17 i nast.

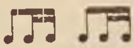
wów energetycznych, doprowadzając do pewnego rodzaju ich nawarstwienia. Przy powierzchownym poglądzie na sprawę mogłoby wydawać się, że zachodzą tu dwa równorzędne przebiegi energetyczne: jeden, ujawniający się przez przeciwstawienie, jakie spełnia temat do wariacji w stosunku do allegra, drugi, będący wyrazem sił odśrodkowych, występujących już na gruncie samej formy wariacyjnej. Taki rozkład sił groziłby ich wzajemną niwelacją, gdyby siły te były istotnie zjawiskami równorzędnymi. W rzeczywistości drugi przebieg energetyczny należy do kategorii przejawów wtórnych i dlatego nie może spowodować niwelacji pierwszego. Rzecz inna, że i te wtórne przejawy energetyczne spełniają ważne zadanie w stawaniu się utworu; zadanie to jest jednak pomocnicze; dotyczy raczej szczegółów upostaciowania.

Jako pierwsze zagadnienie, związane z omawianiem szczegółów upostaciowania, wysuwa się sprawa budowy pierwszej grupy wariacyjnej, występującej w zastępstwie drugiego ustępu sonaty. Grupa ta obejmuje temat *(allegretto tranquillo, A-dur,* $\frac{4}{8}$) i 4 wariacje. Forma tematu, opierając się na rozczłonkowaniu 4+4+4+4, wskazuje na przestrzeganie tych zasad, którymi kierują się kompozytorowie przy budowie tematu do wariacji. Również i wzajemne ustosunkowanie się poszczególnych części tematu podkreśla jasność budowy o świadomym dążeniu do ograniczenia mnogości materiału: a a^1 b a^2.

XX PRZYKŁAD Temat.





W konsekwencji tego ograniczenia pojawiły się już w temacie skłonności do stosowania zmian przy powracających jego częściach, co oczywiście nie może być uważane za ujemną stronę tematu, gdyż ono przyczynia się do pogłębienia jego treści. O ile chodziłoby o wskazanie głównych elementów tematu, które w toku przebiegu wariacyjnego odegrają wybitną rolę, to należałoby wymienić: 1. w zakresie struktury melodycznej: a) skojarzenie, występujące na samym początku tematu, a jednoczące w sobie dwa motywy, jeden, oparty na wychyleniu tercjowym w górę z następującym z kolei powrotem sekundowym do miejsca wyjściowego, drugi składający się z dwóch szesnastek i wartości większej, b) opadający chromatycznie motyw dwutonowy, c) opadający i wznoszący się motyw trzytonowy (t. 2, 6, 14), d) rytm , e) opadający postęp chromatyczny zakończony krokiem sekstowym w górę (t. 9—10, 11—12); 2. w zakresie harmoniki: a) wzmożona działalność wtórnych zjawisk harmonicznych, b) przesunięcie półtonowe; 3. w zakresie formy: wykorzystanie powtórzenia (zmiennego) jako środka formalno-konstrukcyjnego. Oddziaływanie tych elementów na przestrzeni całego przebiegu wariacyjnego jest różne. Rzadziej występują one razem, ponieważ takiemu traktowaniu formy sprzeciwia się noworomantyczna technika wariacyjna; w większości natomiast wypadków zachodzi wybór z pośród tych elementów, w następstwie czego zmienia się kolejno ich rola tektoniczna.

Proces kształtowania się przebiegu wariacyjnego w jego p i e r w s z e j grupie odbywa się zgodnie z poruszonym powyżej

rozkładem sił. Wtórne przejawy energetyczne, których zadaniem jest przeciwstawianie się sile dośrodkowej tematu, działają tu stopniowo, co ma ten skutek, że oddalanie się od pierwowzoru tematu odbywa się zwolna, tak iż przez jakiś czas działa tu jeszcze temat w całości. Jest to widoczne w pierwszych dwóch wariacjach (I. *poco piu vivace,* II. *poco meno, andantino tranquillo), gdzie* wszystkie składowe części tematu dają się stosunkowo łatwo rozpoznać. Środkami wariacyjnymi są tu dodane głosy uzupełniające lub rozwijające główny wątek linii tematycznej, przesunięcia metryczne, odmienne oświetlenie kolorystyczne tematu, uskutecznione przez przeniesienie go do głosów środkowych, oraz rozbudowanie tworzywa harmonicznego w kierunku wykorzystania bardziej kunsztownych odniesień i powikłań wtórno-harmonicznych. Znaczniejsze zmiany zachodzą dopiero w wariacji trzeciej *(l'istesso tempo),* objawiając się w melodyce skłonnościami do zdobnictwa, w rytmice w zmianie taktu ($\frac{12}{16}$), w harmonice przez zmianę tonacji *(F-dur,* jakkolwiek wyrazistość jej jest słaba), w formie zaś znacznym jej skondensowaniem, do czego dochodzi ponadto osłabienie integralności tematu na korzyść jego poszczególnych składników. Ten ostatni szczegół posiada szczególną wagę; otwiera on bowiem drogę do dalszych poczynań wariacyjnych, wysuwających na pierwsze miejsce przewagę pojedynczych składników tematu nad jego całością. Zjawisko to występuje już w całej pełni w ostatniej wariacji pierwszej grupy (*Allegretto scherzando e capriccioso,* $\frac{\ }{4}$), gdzie główną rolę odgrywa charakterystyczny rytm tematu . Co się zaś tyczy innych składników tematu, to ich działanie w porównaniu z powyższym rytmem jest nieznaczne. Najbardziej zaznacza się tu jeszcze działanie czynnika powtórzenia, chociaż i ono jest również dowodem przestrzegania tylko częściowych właściwości tematu. Budowa wariacji w sensie $a\ a^1$ w odniesieniu do całokształtu tematu $(a\ a^1\ b\ a^2)$ przedstawia twór niekompletny, powstały z powiększenia rozmiarów dwóch jego części (4+4): (16+16). Ze względu na rytm i charakter niniejszej wariacji *(scherzando)* mogłoby się wydawać, że należałoby ją raczej przydzielić do grupy następnej, występującej na miejscu trzeciego ustępu sonaty. Takie ujęcie nie byłoby jednak zgodne z intencją kompozytora, który w pierwszych czterech wariacjach chciał widzieć nierozerwalną całość. W tym celu powiązał on poszczególne wariacje za pomocą wspólnych kadencyj, przy czym

wielkie usługi oddało tu ustosunkowanie się harmoniczne wariacyj *(A-dur — A-dur — F-dur — B-dur)*. To pozornie problematyczne zakończenie grupy zyskuje na uzasadnieniu, skoro się zważy, że stosunek harmoniczny, jaki tworzą wariacje skrajne *(A-dur — B-dur)*, jest stosunkiem toniki do akordu prowadzącego dolnej dominanty mollowej, co, wobec roli jaką odegrały akordy prowadzące w ustępie pierwszym sonaty, należy uważać za dążenie w kierunku podkreślenia jej organiczności. Powyższe stwierdzenie, choć dotyczy ważnego momentu, nie rozwiązuje jeszcze całości zagadnienia, ponieważ brak identycznej podstawy tonalnej w częściach skrajnych grupy może stać się poważnym argumentem przeciwko celowości użycia takiego, a nie innego, środka (mógł przecież kompozytor wybrać inny), służącego dla wzmocnienia organiczności. Argument taki byłby tylko wówczas słuszny, gdyby poza wskazanym powodem nie istniały już żadne inne przyczyny tego rodzaju postępowania i gdyby ograniczały się one do czysto zewnętrznych cech. Przy wglądnięciu jednak do przejawów energetycznych utworu, okazuje się, że oddalanie się od początkowego punktu harmonicznego posiada tu głęboką rację, wynikającą ze specyficznego rozkładu sił. Wtórne przejawy energetyczne, będące wykładnikiem przeciwstawienia się centralnemu znaczeniu tematu, musiały prowadzić do stałych odchyleń, a wskutek trwania ich procesu nie mógł nastąpić jeszcze powrót do początkowej podstawy tonalnej. Biorąc pod uwagę obydwa nasze spostrzeżenia, nie można wprost powstrzymać się od podziwu wobec tego mistrzowskiego zjednoczenia działań konstrukcyjnych, które aczkolwiek posiadają różne cele, wzajemnie się uzupełniają.

Przy zapoznaniu się z budową d r u g i e j grupy wariacyjnej, występującej w zastępstwie trzeciego ustępu sonaty, ogarnia nas początkowo nie małe zdziwienie z powodu zachodzących tam elementów suitowych. Grupa ta składa się z dwóch wariacji, z czego pierwsza występuje pod postacią s a r a b a n d y *(tempo di sarabanda, fis-moll)*, druga zaś jako m e n u e t bez tria *(tempo di minuetto con moto, E-dur)*, traktowany zresztą dość swobodnie. Wprowadzenie sarabandy do sonaty wymaga przede wszystkim wyświetlenia, czy ta składowa część suity nie godzi czasem w architektonikę sonaty, w jej podstawy kształtowania cyklicznego, opartego na organiczności, a nie jedynie na uszeregowaniu, jak to zachodzi zazwyczaj w suicie. Dowodem, że organiczność nie została bynajmniej osłabiona, jest to, że wyłoniła się ona z formy wariacyjnej i jest

tym samym substancjalnie wrośnięta w całokształt utworu, oraz że można ją uważać za rodzaj wstępu do występującego z kolei menueta, wskutek czego nie zyskuje ona znaczenia równorzędnego z drugą częścia składową grupy. Na możliwość niesamodzielnego traktowania sarabandy wskazuje częściowo stosunek jej rozmiarów do objętości menueta, wyrażający się w relacji: t. 36 : 59. Ponadto nie bez znaczenia jest wprowadzenie pomiędzy nią a menuetem krótkiej „cadenzy" *(quasii cadenza)*, którą stosuje Szymanowski zazwyczaj, jak to już przekonaliśmy się przy omawianiu finału sonaty pierwszej, po introdukcjach. Jako podstawa dla pracy wariacyjnej służą tylko części składowe tematu. W sarabandzie został wykorzystany w daleko idącej parafrazie pierwszy zwrot melodyczny tematu w postaci niekompletnej oraz wznoszący się trzytonowy motyw. Menuet posługuje się natomiast bardziej obficie materiałem tematu. Dają się tu skonstatować prawie wszystkie jego składniki, jednak bez zachowania kolejności charakterystycznej dla tematu. Jedynie tylko dyspozycja obydwóch wariacyj podkreśla dokładniej budowę tematu, podkreślając powrót części pierwszej w jej ostatniej fazie rozprzestrzeniania się.

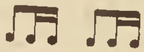
Druga grupa cyklu wariacyjnego nie ogranicza się tylko do zastępstwa trzeciego ustępu sonaty, lecz ma również za zadanie dokonania gładkiego przejścia do grupy reprezentującej finał sonaty. Zgodnie z przyjętymi zasadami harmonicznymi dla finału, w grupie ostatniej następuje powrót do tonacji zasadniczej *(A-dur)*, wobec czego główny przebieg harmoniczny grupy poprzedniej, objawiający się w następstwie *fis-moll* (sarabanda) — *E-dur* (menuet) jest nader wymowny i nie potrzebuje już chyba żadnych objaśnień. Powrót zasadniczej podstawy tonalnej wskazuje wprawdzie na odmienny kierunek obecnego rozwoju utworu, jednak z uwagi na specyficzny rozkład sił, wywołany zastosowaniem formy wariacyjnej jako głównego czynnika strukturalnego dla wszystkich części sonaty z wyjątkiem ustępu pierwszego, możnaby przypuszczać, że nadal będą tu czynne wspomniane powyżej przejawy energetyczne. Gdyby istotnie nawet tak było, nie szkodziłoby to architektonice sonaty, gdyż z jednej strony przeciwstawność jest podstawą cyklicznego kształtowania[10]), z drugiej zaś zwartość sonaty nie byłaby osłabiona z powodu wypełnienia przez formę wariacyjną większej części jej przestrzeni (ok. ²/₃). Dlatego Szymanowski

---

10) Dowodzi o tym geneza suity.
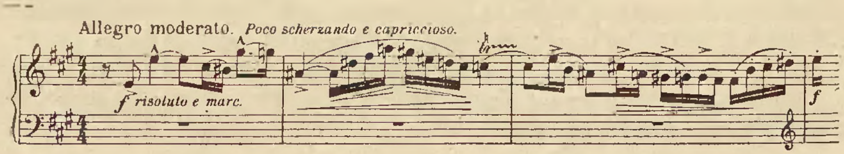
9*

mógł nie troszczyć się o dalszy rozwój sonaty i iść zdecydowanie w obranym kierunku. Postępowanie takie miałoby jedynie ten skutek, że sonata jego pod względem rozkładu sił zbliżyłaby się do znanych sonat dwuustępowych, wykorzystujących formę wariacyjną dla drugiego swego ustępu. Niepowstrzymana siła twórcza Szymanowskiego, skłaniająca go do coraz to nowych poszukiwań, i w tym wypadku nie dozwoliła mu ograniczyć się do dorobku twórczego kompozytorów dawniejszych. Możemy nawet śmiało twierdzić, że właśnie teraz, w najważniejszym miejscu utworu, nie mogła mu na to zezwolić, by nie musiał rezygnować z dalszych poszukiwań, zapoczątkowanych w poprzednich grupach wariacyjnych. Doprowadzając do końca rozpoczętą pracę, wpadł na nadzwyczaj śmiały pomysł wykorzystania dla budowy grupy finałowej układu, odpowiadającego kompletnej sonacie, na którym to podłożu nie brakło ponadto miejsca dla syntezy materiału tematycznego sonaty. Wynikiem powyższego przedsięwzięcia była modyfikacja, względnie dalsza rozbudowa systemu energetycznego sonaty, albowiem wskutek zastosowania układu sonatowego dokonał się tu w całości proces, odpowiadający w głównych zarysach przejawom, występującym na gruncie sonaty czteroustępowej. Stan ten charakteryzuje właśnie następstwo części (wariacyj) składających się na grupę: 1. *allegro molto impetuoso con gran forza*, 2. *largo*, 3. *moderato*, 4. *fuga — allegro moderato*. Wobec znaczenia, jakie posiada grupa końcowa w całokształcie sonaty samo upostaciowanie jej części nie mogło dokonywać się zupełnie niezależnie. Stąd więc allegro nie stosuje formy sonatowej, a wysuwając na pierwsze miejsce pierwiastek ruchowy, posiada charakter tokkatowy. Pozostaje to w związku z tym, że dla finału najodpowiedniejsze jest użycie elementów ruchowych, które przyczyniają się do spotęgowania napięcia. Szczególnie w finałach syntetycznych, dążących do objęcia materiału całej sonaty, proces potęgowania napięcia odgrywa wielką rolę, gdyż uplastycznia ponowne pojawienie się tematów z innych ustępów. W tym celu bardzo trafnie wykorzystał Szymanowski na tle spotęgowanego ruchu postępy oparte na przesunięciach chromatycznych, które doprowadzają w końcu do wystąpienia pierwszego tematu z pierwszego ustępu sonaty. Przez wprowadzenie materiału obcego na gruncie formy wariacyjnej została wprawdzie przerwana ciągłość toku wariacyjnego, ale równocześnie wyszedł tu na jaw nowy szczegół, dowodzący pojednania się sił przeciwstawnych sonaty. Również

i w largo jest widoczne współdziałanie w tym kierunku, gdzie dla materiału z ustępu pierwszego wyznaczył kompozytor miejsce centralne. Jego części opierają się bowiem na chromatycznych przesunięciach tematu wariacyjnego, podczas gdy część środkowa wykorzystuje elementy tematu przeciwstawnego. Moderato zaś, które ma być wykonane *„sempre accelerando e crescendo"* (ważnym jest tu ograniczenie się do początkowego motywu tematu wariacyjnego oraz rytmu ), okazuje się miejscem szybkiego potęgowania się sił konstrukcyjnych, uwieńczeniem czego miała stać się fuga, sprowadzająca sonatę do zakończenia.

Nasza uwaga o potęgowaniu się sił konstrukcyjnych może wydać się mało przekonywującą tak z powodu zastosowania samej formy wariacyjnej, jak i zmian zaszłych w jej ostatniej grupie. Gdy jednak głębiej zastanowimy się nad tą sprawą, zauważymy, że nie jest ona pozbawiona podstaw. Struktura cyklu wariacyjnego niniejszej sonaty, opierająca się na zasadach późnoromantycznej formy wariacyjnej, wywołała specyficzny rozkład sił, wynikiem czego było oddalenie się od pierwowzoru tematu służącego do wariacji. Największe nasilenie tego procesu wystąpiło w całej swej okazałości w ostatniej grupie, kiedy to do formy wariacyjnej wkroczyły obce dla niej elementy pod postacią materiału tematycznego z ustępu pierwszego. Jakkolwiek dla architektoniki sonaty szczegół ten posiada znaczenie zasadnicze, to jednak równocześnie wpływa destrukcyjnie na formę współczynników samej sonaty. Szymanowski, nie chcąc dopuścić do zachwiania równowagi w utworze, postarał się o przywrócenie potencji tematu wariacyjnego, a przy tym o dalsze jednoczenie materiału całej sonaty. W ten sposób nie odstąpił od charakterystycznej dla siebie zasady zamykania całokształtu sonaty finałem syntetycznym. Temat fugi, jednocząc wszystkie części składowe tematu wariacyjnego, wykazuje zupełnie jasno, że nastąpiła tu reakcja przeciwko ich pierwotnemu rozłużnieniu:

XXI PRZYKŁAD t. 1—3.



Ze względu na zazwyczaj krótką przestrzeń tematu fugi, musiała tu nastąpi dalekoidącą kondensacja materiału tematu wariacyjnego, co oczywiście jest stroną dodatnią, ponieważ przyczynia się do jego zwartości. Na tle ścisłej zależności pomiędzy obydwoma tematami nabierają specyficznego wyrazu zachodzące tu pewne cechy r e g e r o w s k i e, które zostały przepuszczone przez filtr tematyki formy wariacyjnej. Np. często u Regera spotykany postęp primy zmniejszonej na septymę zmniejszoną w dół [11]) jest w naszym przypadku wynikiem zastosowania odwrócenia i ruchu wstecznego przy użyciu motywu składającego się z seksty wielkiej i opadającej następnie sekundy małej. Również regerowskie przesunięcia chromatyczne[12]) oraz rytm  [13]) mają swe źródło w temacie wariacyjnym. Jakkolwiek te cechy na terenie samego tematu fugi można traktować jako mniejsze ślady w p ł y w u R e g e r a, to wewnątrz fugi wpływ ten staje się o wiele wyraźniejszy.

Budowa fugi tylko w ogólnych zarysach kroczy po tej linii wytycznej, z którą zapoznaliśmy się w sonacie poprzedniej. Chociaż jej czterogłosowa struktura wykazuje dyspozycję dwuczęściową z dalszą partykulacją dwudzielną swych części głównych i odpowiada tym samym rozczłonkowaniu fugi poprzedniej, to w szczegółach zachodzą tu znaczne różnice. Są one wywołane przez późnoromantyczne środki harmoniczne, odwracające się, jak wiadomo, od przestrzegania ścisłości tonacyjnej, natomiast rozbudowujące do ostatnich granic sieć funkcyjną. Podczas gdy rozbudowa ta bynajmniej nie szkodziła dotychczas normalnemu przebiegowi sonaty, to w jej końcowym stadium mogłaby wywołać skutek ujemny, gdyż stała fluktuacja przebiegów funkcyjnych mogłaby stać się przeszkodą w ujawnieniu przewagi centrum nad innymi współczynnikami harmonicznymi. Szymanowski ujął jednak całość w ten sposób, że nie potrzebował rezygnować ze środków nowych, by jasno wykazać znaczenie zasadnicze centrum. Rozwój fugi dokonuje się bowiem w kierunku stopniowego osiągania centrum aż do bezwzględnej jego supremacji. Do tego celu prowadzą ogólne założenia harmoniczne fugi dające się streścić w następstwie D^{+}—+T, któ-

---

11) Por. tematy fug Regera z „Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach"; op. 81, oraz z „Aus meinem Tagebuch" op. 82, część IV Nr 2.

12) Por. temat fugi Regera w „Symphonische Fantasie und Fuge", op. 57.

13) Por. wyżej cytowane dzieło Regera oraz temat fugi w „Introduktion, Passacaglia und Fuge", op. 127.

renu odpowiada właśnie główna jej dyspozycja formalna. A więc: żeby punkt centralny zyskał na wyrazistości, wprowadza Szymanowski najpierw dominantę górną, po której jako naturalne następstwo okazuje się tonika. Pierwsza faza pierwszej części fugi obejmuje dwa przeprowadzenia i jeden epizod. Pierwsze z nich, oparte na dominancie górnej (temat na „*E*", odpowiedź na „*H*") jest tworem kompletnym, drugie zaś, zbaczające do paraleli dominanty górnej (temat na „*cis*" odpowiedź na „*gis*"), ogranicza się do użycia linii tematycznej tylko w dwóch głosach. Epizod wykazuje budowę nadzwyczaj zwartą ograniczając się wyłącznie do materiału z tematu, operując zwłaszcza jego motywem czołowym, oraz opadającym zwrotem chromatycznym, wykorzystanym przeważnie jako kontrapunkt. Pod względem harmonicznym natomiast epizod jest bardzo skomplikowany, stosując na dłuższej nucie stałej („*Cis*") bardzo dalekie odniesienia, które doprowadzają wkońcu do ponownego wystąpienia dominanty górnej, co jest równoznaczne z początkiem drugiej fazy rozwoju fugi. W odróżnieniu od fazy pierwszej wykazuje ona bardziej kunsztowne środki polifoniczne, jak odwrócenie i zwężenie, ograniczając przy tym ilość wystąpień tematu w całości na korzyść jego części składowych. Ostatni szczegół nie jest czymś obcym na gruncie fugi późnoromantycznej; można go zaliczyć nawet do cech stylistycznych tego okresu. Powoduje on wprawdzie pewną trudność w dokonywaniu rozgraniczenia pomiędzy przeprowadzeniami a epizodami, jednak równocześnie posiada dobrą stronę, przyczyniając się do wielkiej zwięzłości formy. Przy przejściu na stronę toniki w drugiej części fugi nie zapomniał Szymanowski o jednym ważnym środku, mianowicie o poprzedzeniu go wystąpieniem tematu na dominancie dolnej. Ten punkt zwrotny w kierunku spotęgowania czynnika centralistycznego uplastycznił ponadto przy pomocy powiększenia, w którym występuje temat zarówno na dominancie dolnej, jak i na tonice. Ostatnia faza fugi jest z punktu widzenia architektoniki sonaty najważniejszą; tu zachodzi synteza materiału całej sonaty t. zn. równocześnie z tematem fugi pojawia się temat ustępu pierwszego. Do tego dołącza się jeszcze użycie dwóch nut pedałowych, pierwszej na dominancie górnej, drugiej na tonice, która doprowadza w końcu sonatę w potężnym crescendo do zakończenia.

Druga sonata fortepianowa Szymanowskiego należy nie tylko do najwybitniejszych dzieł pochodzących z pierwszego okresu jego twórczości,

ale w ogóle zajmuje jedno z czołowych miejsc w późnoromantycznej literaturze fortepianowej. W niej rozwiązał Szymanowski trudny problem uzgodnienia nowych zdobyczy z podstawowymi założeniami formy. Wszak dziś zdajemy sobie sprawę, na jak wielki wysiłek twórczy trzeba było się zdobyć, by wyjść obronną ręką z tych niebezpieczeństw, jakie czyhały prawie na każdym kroku w tym okresie. A jest to tym bardziej godne uwagi, że siły destrukcyjne działały tu niejako z ukrycia pod pozorem tworzenia nowych środków wyrazu, co niejednokrotnie prowadziło kompozytorów do poświęcenia na rzecz tych nowych środków nawet logiki architektonicznej. I Szymanowski nie zrezygnował z nich, a współpracując wydatnie nad ich krzewieniem, równocześnie ujarzmiał je, dowodząc, że nie są one wyłącznym celem, lecz drogą prowadzącą do celu, t. zn. do napełnienia dawnej formy nową treścią. Na tej więc drodze rozwarły się przed nim szeroko wrota dla nowych poczynań konstrukcyjnych, umożliwiając mu dla celów architektonicznych wykorzystać zdobycze wariacji noworomantycznej, która zezwoliła mu na stworzenie z dwuustępowej sonaty nowego dzieła, przerastającego swą genialną koncepcją wszystkie dotychczasowe utwory tego rodzaju.

III

W obliczu nowych założeń tonalnych

Dotychczasowe sonaty fortepianowe Szymanowskiego wykazują, że wszelkie nowe poczynania na tym polu są tylko dalszą konsekwentną rozbudową tych współczynników formy, które wyrosły i wykształciły się na gruncie systemu *dur-moll*. O tym przekonaliśmy się przede wszystkim przy rozpatrywaniu formy sonatowej, która nawet przy wykorzystaniu kunsztownych późnoromantycznych środków harmonicznych nie straciła niczego ze swych podstawowych założeń. Było to możliwe dlatego, że nowe zdobycze późnego okresu romantycznego nie stały właśnie w sprzeczności z objawionymi dawniej prawami, a istotna praca twórcza przejawiała się w dążeniach do wysnuwania ostatnich konsekwencji z tych praw. Sytuacja uległa zmianie dopiero w chwili, gdy Szymanowski, tworząc swą trzecią sonatę op. 36, porzucił system dawny i zerwał ostatecznie z funkcyjnym sposobem ujmowania zjawisk harmonicz-

nych. Wówczas zabrakło tej podpory, która była ostoją dla najważniejszego współczynnika sonaty, mianowicie dla formy sonatowej. System funkcyjny decydował bowiem o życiowych cechach formy sonatowej; przy pomocy jego środków wychodził na jaw jej dynamiczny charakter. I oto przejawiająca się obecnie reakcja przeciwko dynamizmowi muzyki uderzyła w najistotniejszą stronę formy sonatowej, powodując wielkie jej przeobrażenie. Jest rzeczą zrozumiałą, że trzecia sonata Szymanowskiego nie mogła również uchronić się przed następstwami tego stanu rzeczy. Jednakże o jednym należy tu pamiętać: odstępstwa, z jakimi się spotkamy, będą dotyczyły przede wszystkim upostaciowania jej części składowych, w ogólnej zaś budowie pozostanie on wierny nadal założeniom dawnym, t. zn. organicznemu kształtowaniu, opartemu o wspólność substancjalną ustępów. Chociaż przeznaczona jest do wykonania od początku do końca bez przerwy, nie ma jednak nic wspólnego z sonatą jednoczęściową, wykazując podział na cztery ustępy: 1. *presto*, 2. *adagio*, 3. *scherdzando — assai vivace*, 4. *fuga — allegro moderato*.

Trzecia sonata pochodzi z drugiego[14]) okresu twórczości Szymanowskiego, w którym kompozytor, odwracając się od muzyki niemieckiej, przeszedł na stronę impresjonizmu. To wyznaczenie stylistyczne, jakkolwiek słuszne, nie może przyczynić się do uzyskania właściwego wyobrażenia o jego muzyce w tym czasie. Jego impresjonizm odchylił się już znacznie od pierwotnego stadium, jakie osiągnął w twórczości Debussy'ego[15]) i reprezentuje już ostatnią fazę rozwojową tego kierunku, na co wskazuje przedostanie się na jego grunt nowoczesnych środków harmonicznych. Ostatni szczegół posiada przeto wielkie znaczenie. Z uwagi na niemożliwość posługiwania się pojęciami dawnymi musimy zwrócić się o pomoc do pojęć nowych, które wskażą nam drogę do poznania struktury dzieła. Co się zaś tyczy ich teoretycznego sformułowania, to w tym względzie odwołujemy się do pierwszej części naszych „Studiów", gdzie przy sposobności omawiania problemu tonalnego w „Słopiewniach" wskazaliśmy na główne współczynniki nowego systemu. W trzeciej sonacie nie występują one wpraw-

---

[14]) J. M. Chomiński, Fortepianowa twórczość K. Szymanowskiego, „Muzyka Polska", Warszawa 1936, zeszyt V.
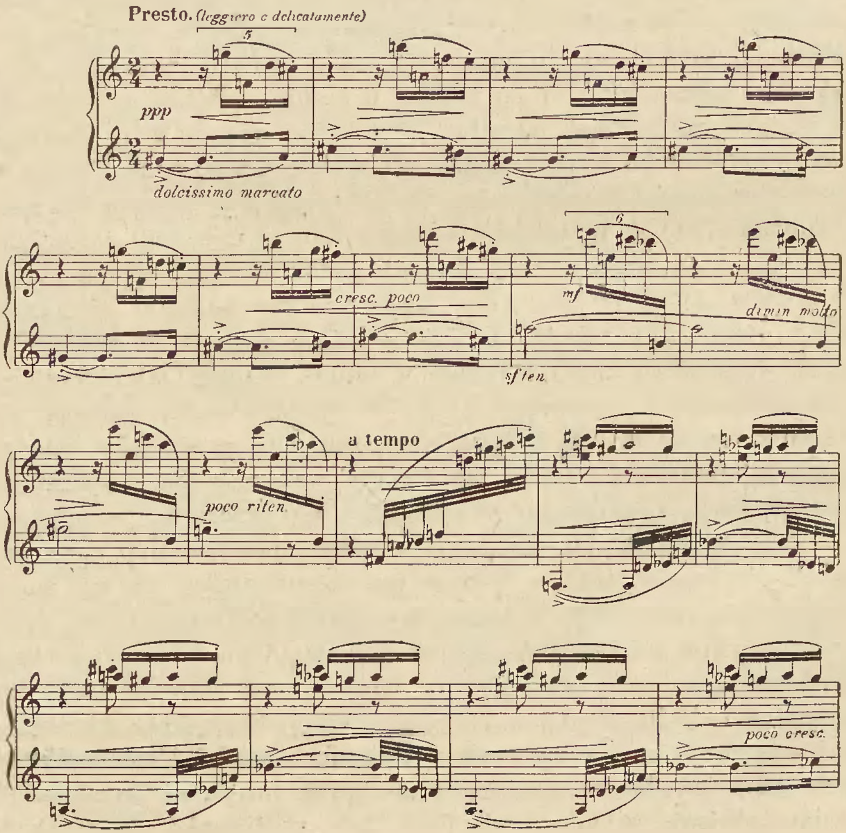
[15]) J. M. Chomiński, K. Szymanowski a Strawiński i Schönberg, „Muzyka Polska", Warszawa 1937, zeszyt V.
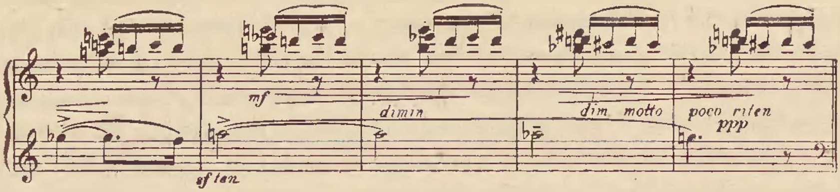
dzie w tak czystej postaci jak w „Słopiewniach“, nie mniej jednak działanie ich jest silne do tego stopnia, że wpływają na upostaciowanie części składowych jej ustępów. Najważniejszym problemem, który nas obecnie najbardziej interesuje — to sprawa rozkładu sił na tle dążeń, przeciwstawiających się pierwotnemu dynamizmowi formy sonatowej. Dążenia te stały się równocześnie reakcją przeciw jej mechanice energetycznej, objawiającej się w powstaniu konfliktu, jego potęgowaniu i zażegnaniu. Tego rodzaju przebieg energetyczny stracił na swym znaczeniu, co odbiło się momentalnie na samej formie. Dlatego też struktura ustępu pierwszego, która wyłoniła się z formy sonatowej, musiała odchylić się od pierwotnego swego rozczłonkowania, a mając na celu paraliżowanie dynamizmu formy, starała się przeobrazić go w twór statyczny. Wielkie usługi w tym kierunku oddały właśnie nowe założenia tonalne, opierające się na przeciwległych systemowi funkcyjnemu przejawach energetycznych. Przez zamanifestowanie statyki harmonicznej na dłuższych odcinkach nastąpiła partykulacja formy na szereg płaszczyzn, będących wyrazem spotęgowanego ześrodkowania energii, w następstwie czego przeciwko dawnemu dynamizmowi powstaje dynamika nowa. Jakkolwiek może wydawać się niewłaściwym szukanie na tle statyki przejawów dynamicznych, to w odnośnym przypadku takie ujmowanie nie jest pozbawione podstaw z tego powodu, że nowa dynamika w odróżnieniu od ekspansywnego charakteru dynamiki dawniejszej powstaje przez oddziaływanie na pewnej przestrzeni oporu, jaki stawia ześrodkowany materiał czynnikom, starającym się go przełamać. Przychodzące w ten sposób do znaczenia dwa główne współczynniki nowego systemu, dynamika oporu i momenty transwersalne, stają się podstawą dla upostaciowania formy zarówno w jej szczegółach jak i ogólnym ujęciu. Wpływ na ogólną budowę prowadzi do bardzo kunsztownych skojarzeń, do czego w niemałym stopniu przyczyniają się większe rozmiary utworu. Przy badaniu tylko zewnętrznych cech pierwszego ustępu sonaty mogłoby okazać się, że pierwotne przejawy energetyczne, charakterystyczne dla dawniejszej formy sonatowej, nie straciły na swym znaczeniu, lecz uległy jedynie pewnemu zdeformowaniu. Podważyłoby to słuszność powyższych naszych rozważań tylko wtedy, gdyby zewnętrzne cechy utworu były wyłącznym wskaźnikiem jego prawdziwego oblicza. Na szczęście nauka nasza wyszła już z tego stadium rozwojowego, kiedy to ograniczano się tylko do rejestracji cech zewnętrznych, z czego na-

stępnie wyprowadzano nie zawsze słuszne wnioski. Dziś niestrudzona siła poznania przełamuje już zaporę, utrudniającą dostęp do wnętrza utworu, a przez przedostanie się na jego teren zostaje rozszerzony zasiąg objektywnych dociekań w kierunku uwzględnienia wszystkich cech, t. zn. zewnętrznych i wewnętrznych. W dalszym toku niniejszej pracy przekonamy się właśnie, że właściwości, wskazujące pozornie na istnienie dawnych przejawów energetycznych są wykładnikiem odmiennego rozkładu sił, spowodowanego przez nowy system tonalny.

Z pomiędzy problemów związanych z budową pierwszego ustępu sonaty na pierwsze miejsce wysuwa się sprawa t e m a t u. Już pierwszy jego odcinek (t. 1—11) wskazuje na diametralnie różne nastawienie względem energetyki tematycznej sonaty poprzedniej.

XXII PRZYKŁAD t. 1—23.





O tym przekonywujemy się już na podstawie pobieżnych spostrzeżeń dotyczących jego ogólnego charakteru. Drobnoustrojowa struktura o wibrujących następstwach motywicznych, tempo *(presto)*, dynamika *(ppp)*, oraz wykonanie *(leggiero e delicatamente)* dowodzi, że mamy tu do czynienia z czysto impresjonistycznym oddynamizowaniem tematu. Nawet przejawy stopniowania uwidocznione w zastosowaniu progresji (t. 6/7, 7/8) i częściowego nasilenia dynamicznego nie zmieniają postaci rzeczy, ponieważ zostają sparaliżowane w zakończeniu odcinka przez opadający chromatycznie zwrot melodyczny i „*diminuendo molto*". Powyższe spostrzeżenia, jakkolwiek dotyczą ważnych z punktu widzenia stylistycznego szczegółów, nie są jednak w stanie wyjaśnić prawidłowości budowy niniejszego odcinka. Decydującą rolę w tym względzie odgrywają dopiero współczynniki nowego systemu, t. zn. dynamika oporu i momenty transwersalne. Co się tyczy wzajemnego ich ustosunkowania, to na przestrzeni odcinka tworzą one dość skomplikowany przebieg energetyczny, będący jakby formą wstępną dwudymensjonalnych skojarzeń. Przy badaniu zawartości dwóch pierwszych taktów tematu jesteśmy skłonni do skwalifikowania skojarzenia występującego w takcie drugim jako wyznacznika momentów transwersalnych. W rzeczywistości jednak wyznacznik ten należy do kategorii cząstkowych przejawów energetycznych, ponieważ dalszy tok tematu wskazuje na momentalną transformację wskazanego wyznacznika na przeciwny energetyczny twór. Wskutek trzykrotnego bowiem powtórzenia materiału dwóch pierwszych taktów zostaje on ześrodkowany na tej samej płaszczyźnie, przy czym w zasiąg czynników centralizujących wchodzi tu również wspomniane skojarzenie drugiego taktu. O cechach dwudymensjonalnych świadczy tu właśnie owa transformacja wyznaczników. O ile chodzi o twory wielodymensjonalne, to zazwyczaj występują one w formach większych i bardziej skomplikowanych, gdyż jednodymensjonalne konstrukcje prowadzą do zbytniego ujednostajnienia utworu i nie dają tyle możliwości konstrukcyj-

nych, co tamte[16]). Dobrą stroną wielodymensjonalności jest to, że dozwala ona na zwiększenie natężenia momentów transwersalnych, dzięki czemu ich wyznaczniki nie muszą ograniczać się tylko do momentalnych oddziaływań, lecz mogą rozprzestrzeniać się nawet na dłuższe odcinki. Przy tworach jednodymencjonalnych takie skojarzenia byłyby nie do pomyślenia, albowiem wyłączne działanie czynników odśrodkowych na większej przestrzeni stałoby się równoznaczne z rozluźnieniem systemu. W dwudymensjonalnej konstrukcji, której zasadniczą cechą są momenty transwersalne, zachodzą jako cząstkowe przejawy czynnikiześrodkowujące. Zauważamy to właśnie w t. 8—11 (przykł. XXIII). W stosunku do nasilenia centralistycznego poprzedzającej je przestrzeni 6-taktowej są one terenem działania momentów transwersalnych, na co wskazuje opadająca chromatycznie linia, jednak równocześnie z tymi podstawowymi przejawami odśrodkowymi występują przejawy dośrodkowe stałego działania dźwięków e^3, e^2 *i* d^2. Obok tych zasadniczych cech strukturalnych niniejszego odcinka należy nadmienić, że dźwiękowe jego upostaciowanie opiera się na swobodnej transpozycji wyjściowego skojarzenia harmonicznego. Szczegół ten, mający swe źródło w paralelnej akordyce, jest o tyle ważny, że wskazuje na pewne impresjonistyczne właściwości techniczne.
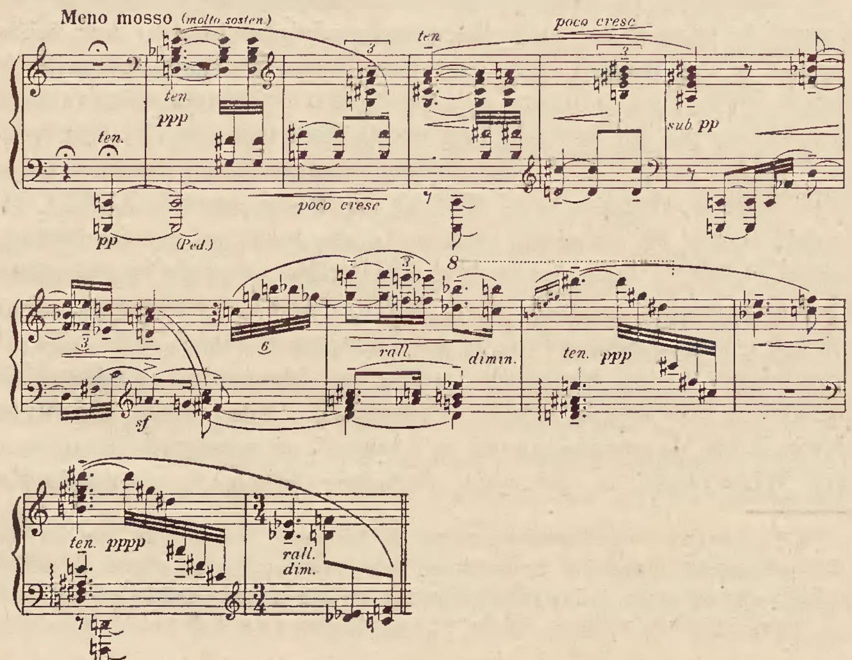
Na podstawie powyższych naszych rozpatrywań dochodzimy do wniosku, że rozczłonkowanie pierwszego odcinka tematu jest ściśle związane z umiejscowieniem wyznaczników nowego systemu tonalnego, przy czym kolejność ich dowodzi o nieekspansywnym jego charakterze. Jest on bowiem pod względem rozkładu sił zamkniętym w sobie tworem o niejako samowystarczalnym procesie rozwojowym. Dlatego drugi z kolei odcinek (t. 12—23, przykł. XXIII), by pobudzić temat do dalszego stawania się, zaczyna się sprężystym pasażem, dobrym bodźcem w tym kierunku, wywołującym silną wibrację dźwięków o lśniących barwach. Chociaż zewnętrznie różni się drugi odcinek (szczególnie w swej pierwszej części, t. 12—17) od poprzedniego, to na wewnątrz wykazuje identyczny rozkład sił z odcinkiem pierwszym, gdzie w pierwszej jego części głównym motorem była dynamika oporu w drugiej zaś momenty transwersalne. Właściwości te wskazują zupełnie jasno, że stawanie się

---

16) Skojarzenie wielodymensjonalne w formach większych nie należy uważać za normę. Często w wypadkach, gdy kompozytorowi chodzi o naśladownictwo prymitywów ludowych stosowane są skojarzenia jednodymensjonalne, o czym świadczą większe dzieła S t r a w i ń s k i e g o i B a r t ó k a.

tematu nie kroczy tu, jak w muzyce klasycznej i romantycznej, po stale wznoszącej się linii, lecz dokonuje się przy pomocy szeregowania zamkniętych w sobie odcinków. Szeregowanie to nie jest jednak zupełnie identyczne z dotychczasowymi przejawami tego rodzaju, ale wskazuje na specyficzne, wynikłe z założeń impresjonistycznych, wzajemne ustosunkowanie się składowych części tematu. Gdyby chodziło o określenie stosunku, w jakim pozostaje odcinek drugi do pierwszego, to w tym wypadku najodpowiedniejszym określeniem wydaje nam się nazwa r e f l e k s. Dla powstania dwóch obrazów istnieje tu w zasadzie tylko jedna działająca przyczyna pod postacią identycznego rozkładu sił. Odbicie przynosi bowiem tylko zniekształcenie konturów, a więc cech zewnętrznych, podczas gdy działają tu nadal te siły, które były podstawą jego źródła. Zjawisko refleksu jest w toku rozprzestrzenienia się tematu, dwojakiego rodzaju: bezpośrednie i pośrednie. Z pierwszym rodzajem spotkaliśmy się właśnie w drugim odcinku tematu, drugi rodzaj natomiast reprezentuje odcinek następny, gdzie o pośredniości refleksu świadczy rzucenie go przez pryzmat kunsztownych środków technicznych.

XXIII PRZYKŁAD t. 24—35.



Pierwszym zadaniem przy rozpatrywaniu niniejszego odcinka będzie przede wszystkim zbadanie, czy jego energetyka nakrywa się z przejawami energetycznymi odcinków poprzednich. Przestrzeń od t. 24—29, jakkolwiek nie wykazuje motywicznego umiejscowienia i staje się niejako odpowiednikiem do progresji prowadzącej na teren momentów transwersalnych w odcinku pierwszym, to jednak w rzeczywistości posiada właściwości centralistyczne z powodu silnego oddziaływania nuty stałej C_1+C jako wyznacznika dynamiki oporu. Występujący następnie opadający motyw chromatyczny, mimo swego oparcia o nutę stałą „d", wnosi ze sobą tyle energii odśrodkowej, że główną jego rolą staje się wyznaczenie momentów transwersalnych (nie bez znaczenia jest ponadto fakt jego rozpłynięcia się w szybki ruch pasażowy). Niniejsze nasze spostrzeżenia dowodzą o istnieniu początkowych przejawów energetycznych nie tylko w ich ogólnych zarysach, ale nawet i w szczególach. Wystąpienie dążeń odśrodkowych, jako cząstkowych przejawów na gruncie dynamiki oporu oraz oddziaływanie tej samej kategorii czynnika centralistycznego przy momentach transwersalnych wskazuje ponad wszelką wątpliwość, że mamy tu do czynienia z takim samym tworem dwudymensjonalnym, jak w odcinku pierwszym. Skoro cechy wewnętrzne, a więc z tektonicznego punktu widzenia najważniejsze, są tu wspólne, mogłoby się wydawać, że kompozytor nie musiał już troszczyć się o wzajemną odpowiedność odcinków. Szymanowski jednak, nie rezygnując nigdy z nasuwających się możliwości w kierunku kunsztownych poczynań kompozytorskich, i tym razem nie pominął takiej sposobności. A sposobność ta była tym bardziej pociągająca, ponieważ mógł wykazać, jak to przy refleksie zacierają się zewnętrzne kontury. Gdy śledzimy za tokiem melodycznym pierwszej części powyższego przykładu (do t. 29), zauważamy następującą linię wynikającą ze skomplikowanego tworu:

XXIV PRZYKŁAD
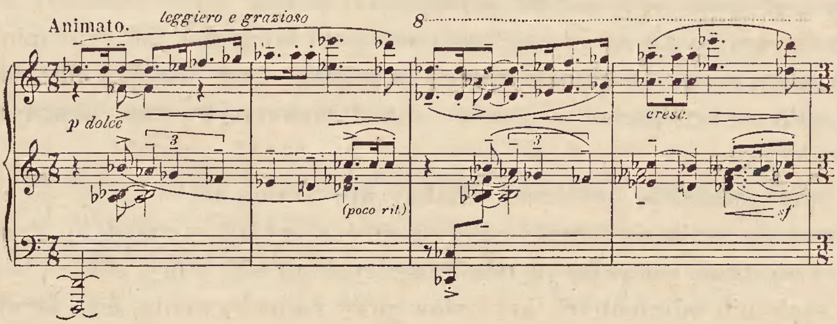


Linia ta wskazuje, że główna substancja dźwiękowa pierwszego odcinka tematu stanowi n a d a l podstawę dla pracy kompozytorskiej. Została ona jedynie w odmienny sposób przedstawiona zgodnie z wytkniętym celem, który nakazywał Szymanowskiemu przesłaniać pierwotne kontury budowy dawniejszej. Czynności w tym względzie postępują w dwóch kierunkach: 1. w rozluźnieniu pierwotnej spoistości, 2. w kondensacji niektórych składników dawnego tworu. O rozluźnianiu świadczy przede wszystkim zastosowanie progresji, wyzwalającej linię z jej uporczywej stagnacji i równocześnie nadającej jej wyrazu płynności. Ponadto znaczną rolę odgrywa wibrujące następstwo dźwięków na słabych częściach taktów, będące jakby odpowiednikiem do efektu migocącego światła. Kondensacja zaś składników objawia się w zastosowaniu współbrzmienia septymy wielkiej, w którym odbija się stosunek pierwszego dźwięku towarzyszenia do pierwszego dźwięku motywu wyjściowego odcinka tematu. Chociaż powyższe czynności są pod względem swego działania diametralnie różne, to jednak prowadzą do jednego celu, mianowicie do przesłonięcia konturów dawnych. Jeszcze w większym stopniu wychodzi to na jaw w dalszym toku odcinka trzeciego, gdzie chromatycznie opadająca linia doznała bardzo znacznego pomniejszenia swych wartości rytmicznych, wobec czego powstała sposobność powtórzenia łuku chromatycznego. Lecz na tym nie kończą się jeszcze wszystkie czynności konstrukcyjne. Rozluźnione więzy skłaniają kompozytora do stosowania dalszych zmian, co w tym przypadku jest tym bardziej uzasadnione, że znajdujemy się na terenie działań momentów transwersalnych. Wystąpienie z kolei motywu pierwszej części odcinka może wywołać nie małą konsternację ze względu na tektonikę odcinka wypływającą z nowych założeń tonalnych. Zastrzeżenia co do takiego postępowania byłyby tylko wówczas nie pozbawione podstaw, gdyby ono stało w sprzeczności z rozkładem już zaistniałych sił. Tymczasem powyższe czynności nie tylko nie godzą w początkowe założenia energetyczne, ale nawet przyczyniają się do ich uplastycznienia. Wspomniany motyw posiada bowiem znaczenie impulsu pogłębiając działania ekstensywne momentów transwersalnych, dowodem czego jest to, że on nie umiejscowia się, lecz przechodzi w ruch pasażowy.
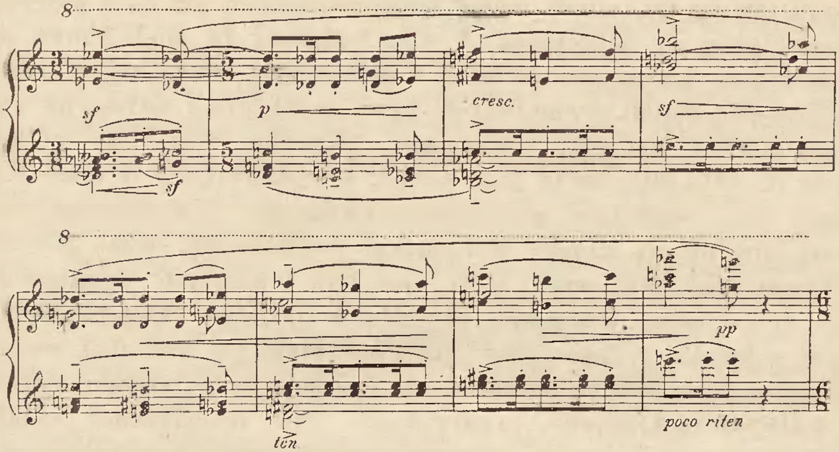
Datychczasowe nasze rozważania nie obejmują jeszcze całego procesu rozprzestrzenienia się tematu. Narazie zapoznaliśmy się tylko z dwoma przejawami w tym względzie, mianowicie z demonstracją właściwego wątka tematycznego, oraz ze zjawiskiem refleksu, będącym dotychczas główną podstawą jego rozprzestrzenienia się poza początkowy twór strukturalny. Działanie refleksu na dłuższej przestrzeni nie byłoby przecież pożądane, gdyż mimo swej kunsztowności zaciemnia on stale pierwotne kształty, co w dalszej konsekwencji mogłoby doprowadzić do istotnego rozluźnienia, albowiem zmiany z zewnątrz mogłyby przedostać się do wnętrza. Szymanowski, aby uchronić się przed tego rodzaju następstwem powraca do początkowego tworu tematycznego, nadając mu tylko odmienne oświetlenie (t. 36—49). Czynnikiem powodującym zmianę oświetlenia jest tryl jako nuta stała, oraz odmienne natężenie dynamiczne (z *ppp* na *f*). Podczas gdy dynamika posiada wyłącznie znaczenie kolorystyczne, nuta stała oddziaływuje również na energetykę odcinka, przyczyniając się do spotęgowania dynamiki oporu w jego pierwszej części. Wskutek tego musiał kompozytor dla równowagi nasilić działanie momentów transwersalnych, czego też dokonał przy pomocy paralelnej akordyki i progresji. I następny odcinek *(poco sostenuto)* nie da się inaczej skwalifikować jak tylko jako wytwór odmiennego oświetlenia wyjściowego tworu tematycznego, który w odróżnieniu od poprzedniego przybrał barwę ciemną (przez użycie dźwięków niskich *Cis*, *Dis* itd.). Ostatnie stadium rozpostrzenienia się tematu reprezentuje płaszczyzna, będąca znowu refleksem. Jest rzeczą zrozumiałą, ze względu na odmienne oświetlenie postaci zasadniczej tematu refleks jej musiał odchylić się znacznie od swego pierwowzoru. Pozostaje to oczywiście w związku z impresjonistycznymi założeniami dzieła, gdzie stawanie się tematu opiera się na stałej fluktuacji jego konturów. W tym miejscu nastawienie impresjonistyczne wychodzi tym bardziej na jaw, że wibracyjny pochód dźwięków oparł kompozytor na akordyce paralelnej.

Na podstawie powyższej analizy nie trudno zorientować się, że proces stawania się tematu odbywa się inaczej niż poprzednio. Przede wszystkim zachodzi tu odmienny rozkład sił, który skłonił nas do szukania odmiennych kryteriów przy rozpatrywaniu jego struk-

tury, albowiem gdybyśmy usiłowali podciągnąć ją pod pojęcia dawniejsze, wówczas wymknęłaby się nam rzecz najważniejsza, mianowicie poznanie podstawowych tektonicznych założeń tematu, a w związku z tym i całego ustępu. W dawniejszej formie sonatowej, na przestrzeni sięgającej aż do wystąpienia tematu przeciwstawnego, a rozpadającej się na dwie części, na właściwą płaszczyznę tematu i jego twory funkcyjne, odbywał się specyficzny proces rozwoju sił, który był wyrazem ich stałego potęgowania. Stosownie do dyspozycji formalnej potęgowanie odbywało się tam w dwóch fazach, z czego pierwsza była równoznaczna z ich narastaniem, druga zaś, pozostając do pierwszej w stosunku skutku do przyczyny, stawała się terenem projekcji sił tematu, prowadzącej do ich dalszego rozwoju. W przeciwieństwie do takiego ekspansywnego charakteru tematu dawnego, temat interesującej nas sonaty posiada na całej swej przestrzeni jednakowe natężenie energetyczne bez dążności do jego potęgowania. Ma to bardzo wielkie znaczenie dla struktury całego pierwszego ustępu sonaty. Już następny temat nie zjawia się jako rzeczywiste energetyczne przeciwstawienie, lecz jako twór uszeregowany obok tematu pierwszego. Jest on więc prawdziwym tematem drugim, a nie tematem przeciwstawnym. Nie jest bowiem jego zadaniem powodowanie konfliktu, jako część składowa ustępu jest czynnikiem energetycznie równorzędnym z tematem pierwszym. Z tego powodu mechanika energetyczna tematu drugiego może być identyczna z mechaniką tematu pierwszego, a różnice, występujące pomiędzy nimi mogą ograniczać się do cech zewnętrznych.

XXV PRZYKŁAD t. 80—91.





Dla niewtajemniczego w arkana nowych założeń tonalnych powyższy odcinek tematu drugiego okazałby się rzeczywistym przeciwstawieniem tematu pierwszego, ponieważ właściwości zarówno jego melodyki jak i akordyki są tu różne. Ta różnica wskazuje jedynie na zmianę formy wyznaczników tonalnych, a nie dotyczy zupełnie samego rozkładu sił. Cały odcinek rozpada się bowiem, podobnie jak poprzednio, na dwie części, z czego w pierwszej przychodzi do znaczenia dynamika oporu, w drugiej zaś momenty transwersalne. W przeciwieństwie do poprzednich formześrodkowania wprowadza kompozytor wyznaczenie tonacyjne *(des-moll)* linii melodycznej, która w połączeniu z nutą stałą *(H)* tworzy wyznacznik centralistyczny. Odnośnie do czynników odśrodkowych nie można powiedzieć, żeby forma ich była zupełnie nowa; spotkaliśmy się już poprzednio z takimi środkami jak akordyka paralelna i progresja. Wzajemna odpowiedniość przejawów energetycznych dotyczy również ich właściwości cząstkowych, świadczących o superpozycji wyznaczników energetycznych, charakterystycznej dla tworu dwudymensjonalnego. Wyrazem oddziaływania cząstkowych działań odśrodkowych na terenie dynamiki oporu jest opadająca fraza w systemie środkowym (szczególnie jej zakończenie), zaś elementy centralistyczne przy momentach transwersalnych występują w zakończeniu drugiej części odcinka, gdzie na przestrzeni trzech taktów działa dźwięk „*e*".

Skoro podstawa tematu drugiego posiada identyczny rozkład sił z tą samą częścią składową tematu pierwszego, to nic dziwnego, że kompozytor nie miał powodu sięgać przy dalszym rozprzestrze-

10*

nieniu tematu do innych metod konstrukcyjnych niż te, z którymi zapoznaliśmy się dotychczas. A więc będziemy tu mieli znowu do czynienia ze zjawiskiem refleksu i odmiennym oświetleniem tematu. Z pośród zmian zewnętrznych wywołanych przez refleks na wyszczególnienie zasługuje skojarzenie bitonalne względnie politonalne (t. 100—101), użyte jako środek ześrodkowujący o właściwościach dwu- względnie wielodymensjonalnych. Nie wpływa ono zatem zupełnie na zmianę pierwotnego rozkładu sił, będąc jedynie wyrazem tych możliwości, które nastręcza tonacyjnie wyznaczona linia melodyczna. Odmienne oświetlenie podstawy tematu zachodzące w ostatniej fazie jego rozprzestrzenia się jest obok swego znaczenia jako środka stawania się jeszcze z tego powodu ważne, że materiał motywiczny, towarzyszący linii melodycznej współdziałającej z akordyką w kierunku odmiennego kolorystycznego ujęcia tematu drugiego, tworzy następnie podstawę melodyczną dla występującej z kolei części ustępu, która jest odpowiednikiem m y ś l i k o d a l n e j dawniejszej ekspozycji, na co wskazuje wymownie użycie w jej zakończeniu m a t e r i a ł u m o t y w i c z n e g o z t e m a t u p i e r w s z e g o.

W omówionym przebiegu pierwszego ustępu sonaty nie trudno jest doszukać się przynajmniej w ogólnych zarysach współczynników ekspozycji, mianowicie płaszczyzn obydwóch tematów oraz myśli kodalnej. A jednak gdybyśmy byli w toku naszych rozpatrywań ograniczyli się wyłącznie tylko do skonstatowania tych cech, nie wchodząc głębiej w mechanikę energetyczną formy, nie tylko nie zdołalibyśmy wykazać istotnych różnic pomiędzy dawnymi a nowymi założeniami tektonicznymi, ale przede wszystkim nie moglibyśmy należycie ocenić dalszego przebiegu ustępu, albowiem droga prowadząca do poznania związków przyczynowych, zachodzących w zakresie poczynań strukturalnych pomiędzy częścią poprzednią a następną, byłaby przed nami zamknięta. Ze względu na to, że wskazane tematy nie mają na celu powodowania konfliktu, będąc energetycznie równorzędnymi współczynnikami formy, zmienia się oblicze d a l s z e g o toku formy sonatowej. Konieczność wprowadzenia repryzy była dawniej wynikiem rozkładu sił w ekspozycji, polegającego na spowodowaniu tam konfliktu; zadaniem repryzy było bowiem pojednanie wzajemnie ścierających się sił i ostateczne zażegnanie tego konfliktu. W chwili gdy stracił on na swej aktualności i stał się w ogóle bezprzedmiotowym, odpadła konieczność stosowania repryzy w dawnym znaczeniu. W naszej so-

nacie miało to ten skutek, że po części reprezentującej dawniejszą ekspozycję nastąpiło tylko przetworzenie zakończone nowym oświetleniem kolorystycznym tematu drugiego i myślą kodalną. O ile chodziłoby o wskazanie, jak na tle zmienionych stosunków kształtuje się przetworzenie, to należałoby wymienić następujące środki pracy tematycznej: 1. nowe upostaciowanie linij tematycznych, 2. częściowa modyfikacja tych linij przy pomocy zwężeń, rozszerzeń oraz pewnych zmian interwalowych, 3. symułtatywna kombinacja materiału tematycznego. Przeprowadzenie tych wszystkich czynności obraca się oczywiście w granicach tych możliwości, jakie daje nowy system tonalny i dlatego w każdym miejscu przetworzenia dają się dokładnie stwierdzić współczynniki tego systemu. W porównaniu z ekspozycją zauważamy tu nieco większą komplikację harmoniczną objawiającą się we wzmożonej zmienności następstw o silnym oddziaływaniu momentów transwersalnych. Wzmożenie działań momentów transwersalnych sprawia, że, występujący w zakończeniu przetworzenia i tym samym w końcowym stadium ustępu temat drugi, jesteśmy skłonni interpretować w sensie reakcji. Nie jest to jednak reakcja charakterystyczna dla dawnej repryzy, ponieważ z jednej strony nie można tu stworzyć odprężenia tonikalnego, z drugiej strony temat ten ulega pewnym modyfikacjom (rytmicznym i dźwiękowym) wywołanym przez odmienne jego oświetlenie kolorystyczne. Z tego też powodu wystąpienie tematu nie może być w tym samym stopniu reakcyjne jak dawniej, a raczej okazuje się ono dalszym ciągiem przetworzenia. Dopiero myśl kodalna, nawiązując do swej pierwotnej postaci, posiada charakter repryzowy. Ona jednak, będąc peryferycznym współczynnikiem formalnym, nie jest w stanie przyczynić się do zmiany sytuacji.

Mimo zwiększenia działalności momentów transwersalnych w przetworzeniu, nie zostało osłabione nastawienie centralistyczne pierwszego ustępu sonaty; przetworzenie posiada bowiem mniejsze rozmiary od innych jego części składowych. Dążności centralistyczne ustępu pierwszego nie pozostają bez wpływu na dalszy tok sonaty; od nich uzależniony jest kierunek rozprzestrzenienia się ustępów środkowych. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że skoro ustęp pierwszy podkreślał dążności centralistyczne, to ustępy po nim następujące będą wykazywać kierunek odwrotny, a więc odśrodkowy. Na przestrzeni obydwóch ustępów środkowych, w adagiu i scherzu, zauważamy stopniowe potęgowanie się tego rodzaju przejawów: w adagiu zostaje najpierw odwrócony pierwotny stosunek
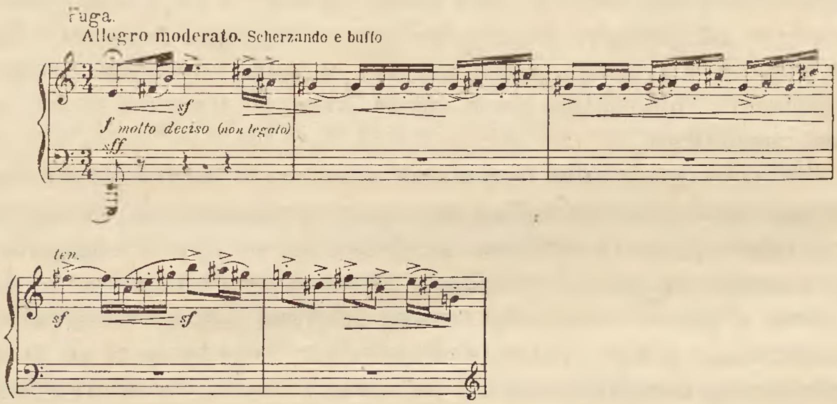
sił dośrodkowych do odśrodkowych, podczas gdy w scherzu czynniki odśrodkowe opanowują wyłącznie sytuację. Odwróceniu stosunku sprzyja w wielkim stopniu trzyczęściowa forma *adagia*, której części skrajne wykazują większe natężenie działań momentów transwersalnych niż część środkowa. Równolegle z tym zachodzi nader charakterystyczny rozkład materiału, mający dla architektoniki sonaty znaczenie zasadnicze. Oto w częściach o zwiększonej działalności momentów transwersalnych występuje nowy materiał, podczas gdy część środkowa opiera się w całości na materiale pierwszego tematu ustępu poprzedniego. Powyższy szczegół wskazuje z jednej strony na potęgowanie się zwartości substancjalnej w cyklu sonatowym, z drugiej zaś jest niezaprzeczalnym dowodem, że reakcja spowodowana przez ustęp powolny dokonuje się w odmienny sposób niż w dawnym układzie czteroustępowym. Reakcja ustępu drugiego w pierwszej sonacie pozostaje w związku z dążeniem do takiego przeciwstawienia, jaki tworzy temat przeciwstawny w ekspozycji formy sonatowej. W trzeciej sonacie, wobec zmienionego rozkładu sił w jej pierwszym ustępie, dokonanie takiego wzajemnego ustosunkowania się ustępów jest wykluczone i dlatego dążności odśrodkowe adagia nie mogą być odpowiednikiem właściwości energetycznych drugiego tematu jej ustępu pierwszego. W sprawie szczegółów budowy adagia zaznaczyć należy, że jego trzyczęściowa forma polega na powrocie skróconej części pierwszej jako trzeciej. Skrócenie to jest znaczne, gdyż z początkowych trzech współczynników tej części, tworzącego układ *a b a*[1], wprowadzony jest na końcu adagia tylko pierwszy (ze zmianą). Część środkowa adagia, przeprowadzająca w głosach środkowych główny motyw pierwszego tematu, wprowadza jako towarzyszenie taki materiał motywiczny, który możnaby wyprowadzić z wspomnianego motywu tematu zmodyfikowanego przy pomocy odwrócenia.

Ten pochodny materiał motywiczny zasługuje jeszcze z tego powodu na uwagę, że posługuje się nim kompozytor i w *scherzu*, dzięki czemu wspólność substancjalna przenosi się i na trzeci ustęp sonaty. Nie jest to jednak jedyny wskaźnik w tym kierunku, bo obok rzeczonego materiału odnajdujemy tam również opadający motyw chromatyczny, dowodzący działania momentów transwersalnych. Istotnie, scherzo opanowują dążenia odśrodkowe prawie w całości, a w związku z tym forma jego przedstawia dwa wygięcia łukowe (*a a*[1]), z czego łuk drugi pogłębia działania zapoczątkowane

przez łuk pierwszy. Brak koncentracji harmonicznej wyrównuje koncentracja rytmiczna, ogniskująca się przeważnie w rytmie  występującym stale w różnych kombinacjach metrycznych. Wysunięcie na plan pierwszy czynnika rytmiczno-metrycznego odpowiada w zupełności samemu charakterowi scherza, jak również zupełnie dobrze harmonizuje ze stałym potęgowaniem się sił odśrodkowych.
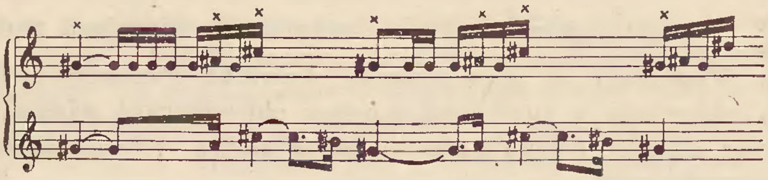
Przewadze działań odśrodkowych kładzie kres o s t a t n i ustęp sonaty, występujący pod postacią f u g i. Już sam temat fugi dowodzi, że Szymanowskiemu chodziło o przeciwstawienie się poprzednim przejawom energetycznym:

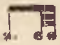
XXVI PRZYKŁAD t. 1—5.



Struktura jego drugiego i trzeciego taktu, obracając się stale koło dźwięku „*gis*“, zyskuje centralne znaczenie zarówno przez swe położenie, jak i przez zachodzące tu powtórzenie, przyczyniające się właśnie do wysunięcia ich treści na plan pierwszy. Jest to moment szczególnej wagi dla kształtowania się fugi, gdyż powyższa treść tematu przy każdorazowym swym powrocie staje się wyrazicielem dążeń ześrodkowujących. A wobec tego, że w fudze mamy do czynienia ze stałym powrotem tematu, to tym samym i dążenia te mogą tu być dobrze widoczne. Ta centralna część tematu fugi wskazuje na pokrewieństwo z pierwszym tematem pierwszego ustępu. Nie należy ono wprawdzie do kategorii zapożyczania bezpośredniego, nie mniej jednak sam kościec wychyleń interwałowych tematu pierwszego ustępu jest jeszcze rozpoznawalny:

XXVII PRZYKŁAD



Dla uogólnienia zagadnienia, dotyczącego wspólności substancjalnej pomiędzy ustępami, zaznaczyć należy, że pierwszy takt tematu fugi mieści w sobie rytm  występujący w ostatnim refleksie tematu pierwszego, oraz skojarzenie motywiczne z adagia i scherza. Jak wynika z powyższych szczegółów, temat fugi urasta ze składników ustępów poprzednich i już sam wskazuje na syntezę materiału sonaty w jej ostatnim ustępie. Szymanowski jednak nie zadowolnił się tymi czynnościami, gdyż syntezy dokonał w sposób bardziej bezpośredni, mianowicie przez użycie dawnych tematów w ich postaci zasadniczej.

W rozczłonkowaniu formalnym przestrzega Szymanowski swej dawnej zasady, stosując dla fugi budowę dwuczęściową. Odnosi się ona jednak tylko do ogólnego przebiegu jej formy; w szczegółach zaś zauważymy pewne odchylenia od dawniejszej budowy. Partykulacja głównych części składowych fugi nie dokonuje się tu tak symetrycznie jak w fugach dawniejszych; ponadto synteza materiału sonaty nie występuje jak poprzednio, dopiero w ostatniej części fugi, lecz już w części pierwszej. Pierwsza główna część fugi rozprzestrzenia się w trzech etapach. Etap pierwszy obejmuje dwa przeprowadzenia i epizod. Zaraz na początku pierwszego przeprowadzenia spotykamy się z typowo impresjonistycznym kontrapunktem o rysach kolorystyczno-dźwiękowych. Występująca tam rezygnacja z dawnej głosowości, jest zapowiedzią, że na przestrzeni utworu nie będziemy mieli do czynienia ze ścisłym przestrzeganiem jednostajnego ujęcia głosowego. Mimo to są wyraźne poszlaki, wskazujące na czterogłos, jako linię wytyczną przy upostaciowaniu fugi. Na tej podstawie możemy mówić o przeprowadzeniu pierwszym jako tworze kompletnym, w odróżnieniu od przeprowadzenia drugiego, które ogranicza ilość wystąpień tematu. Kształtowanie epizodu idzie po linii dawniejszej, t. zn. zużytkowuje materiał tematyczny. Podobnie jak w sonacie poprzedniej ma to wpływ na ilość

wystąpień tematu w całości w dalszych przeprowadzeniach. W związku z tym w drugim etapie fugi temat występuje już dwukrotnie, okazując się w odwróceniu, w trzecim zaś pojawia się tylko jeden raz. Na zakończenie pierwszej części fugi wprowadzony jest kilkakrotnie drugi temat pierwszego ustępu sonaty, kontrapunktowany przez motyw czołowy tematu fugi. Część druga fugi, rozwijająca się w dwóch etapach, rozpoczyna się częścią centralną tematu, która otrzymuje w tym miejscu silne akcenty rytmiczne w duchu Strawińskiego. Odcinek ten prowadzi do ponownego kompletnego przeprowadzenia zakończonego krótkim epizodem, opartym na nucie stałej. W ostatnim etapie rozwoju fugi zjawia się znowu drugi temat pierwszego ustępu, występując na zmianę, z tematem fugi, który w szybkim i energicznym zwężaniu doprowadza sonatę do zakończenia.

IV

Czynniki stylistyczne w swym przekroju rozwojowym

Pozostająca stale w wielkim natężeniu ewolucyjna siła twórczej indywidualności Karola Szymanowskiego sprawiła, że każda z jego sonat fortepianowych tworzy dla siebie stylistycznie zaokrąglony okres w rozwoju tej formy u niego. Nic przeto dziwnego, że, pomimo pewnych wspólnych założeń w ich architektonice, spotkaliśmy na gruncie współczynników jego sonat stałe przejawiające się zmiany. One to właśnie świadczą o niepowstrzymanym pędzie rozwojowym, skłaniającym Mistrza do ciągłych poszukiwań za nowymi zdobyczami. Przestrzeń rozwojowa sonat fortepianowych Szymanowskiego jest wprawdzie tylko wycinkiem z przebytej przez niego drogi ewolucyjnej, okazuje się jednak w swych wynikach bardzo rzadko spotykanym w dziejach twórczości muzycznej okazem potężnego nasilenia twórczego, które pozwoliło mu dać w trzech tylko sonatach skrót rozwoju najbardziej kunsztownej formy instrumentalnej, jaką jest sonata. Wyszedł on bowiem od klasycznego typu sonaty i dotarł aż do nowoczesnego jej upostaciowania, przywołując każdorazowo do współdziałania takie środki techniczne, jakie w danym momencie najbardziej odpowiadały stylistycznemu wyznaczeniu formy.

T e m a t y k a formy sonatowej wychodzi u Szymanowskiego z kresowej budowy z wybitnymi skłonnościami do upostaciowania

się w zwartym trzyczęściowym układzie formalnym o jasnych właściwościach tonacyjnych, co pozostaje w związku z ówczesnymi klasycznymi jego zapatrywaniami. Z chwilą, gdy wkroczył na teren późnego romantyzmu, kształtowanie się tematyki musiało pójść inną drogą. Znika budowa okresowa, a harmonika wykorzystuje skomplikowane środki rozbudowanego systemu funkcyjnego, które zaciemniają, albo nawet znoszą pierwotną jasność tonacyjną. Ten ostatni szczegół nie pozostaje bez znaczenia przy precyzowaniu przeciwności pomiędzy tematami ekspozycji, ponieważ nie wszystkie tematy w jednakowej mierze zrywają ze strukturą tonacyjną. W drugiej sonacie temat pierwszy, dążąc do koncentracji harmonicznej przy pomocy skomplikowanych środków harmoniki funkcyjnej, rezygnuje z jasnego wyznaczenia tonacyjnego, co dało kompozytorowi sposobność do wykorzystania jaśniejszych konturów tonacyjnych przy temacie przeciwstawnym w celu podkreślenia kontrastu. Obok rzeczonego środka przeciwstawności wprowadzane są jeszcze inne, z pomiędzy których z historycznego punktu widzenia zasługują na uwagę skojarzenia parafunkcyjne i skłonności do paralelizmu akordowego. Podczas gdy tematyka dwóch pierwszych sonat nie powodowała zasadniczych zmian w rozkładzie sił ekspozycji, to w sonacie trzeciej stwierdziliśmy odmienne ustosunkowanie się energetyczne obydwóch tematów. Tam nie mają one już zadania powodowania konfliktu, gdyż, jak udowodniliśmy, są energetycznie równorzędnymi współczynnikami formy. Pozostaje to w związku z tym, że rozprzestrzenianie się tematu nie odbywa się po linii potęgowania sił zawartych w podstawie tematycznej; dalsze bowiem odcinki tematu pozostają bądź to w stosunku refleksu do jego podstawy, bądź przyczyniają się tylko do jej odmiennego oświetlenia kolorystycznego, nakrywając się z nią zupełnie pod względem energetyki.

O tworach funkcyjnych tematu można mówić tylko na podłożu rozwoju sonaty pierwszej i drugiej, bo w trzeciej sonacie one znikają; statyczny bowiem charakter tematów tej sonaty nie dozwala na projekcję ich sił, wobec czego wprowadzenie funkcyj tematu staje się tam już z góry bezprzedmiotowe. W pierwszej sonacie twory funkcyjne tematu mają przede wszystkim zadanie tworzenia płynnego przejścia do tematu przeciwstawnego, co posiada głęboką rację w strukturze allegra sonatowego, opartego na zasadach klasycznych, gdzie harmonika ekspozycji wymaga wprowadzenia pomiędzy tematami przebiegu modulacyjnego. Funkcje

tematu drugiej sonaty wychodzą już poza zasięg ich lokalnego znaczenia. Nie mogą one ograniczać się wyłącznie tylko do pośredniczącej roli, ponieważ późnoromantyczne środki harmoniczne są w stanie przyczynić się do szybszego niż dawniej wystąpienia tematów obok siebie. Szersze rozbudowanie tego współczynnika formy sonatowej wynika tam bezpośrednio z nadmiaru ekspansji w temacie pierwszym, wskutek czego, po przełamaniu jego granic, siły uwalniają się z pierwotnych więzów i przechodzą w stadium cząstkowych przejawów ewolucyjnych. W następstwie tego już na terenie funkcji tematu musiał znowu pojawić się temat, by zjednoczyć rozpylone siły. Jak wykazaliśmy, taki rozkład sił nie pozostał bez wpływu na kształtowanie się dalszego toku allegra sonatowego.

Podczas naszych rozpatrywań nad strukturą przetworzenia poznaliśmy stały rozwój i na tym podłożu. Początkowo przetworzenie jest tworem parabolicznym, obejmującym trzy zabiegi kompozycyjne: stopniowe potęgowanie się czynnika konstruktywnego, punkt kulminacyjny konstruktywizmu, oraz działanie sił dekompozycyjnych, prowadzących do ponownego rozluźnienia. W dalszym rozwoju przyjmuje ono postać linii falistej, uwarunkowanej przez jego dyspozycję formalną rozpadającą się na szereg płaszczyzn, które pod względem swego nasilenia energetycznego nie wykazują znaczniejszych różnic, a jedynie ograniczają się do kontrastowania pomiędzy sobą pod względem konstrukcyjnym, zależnie od użycia środków technicznych. Dążenie do energetycznego ujednostajnienia w przetworzeniu zostaje uwieńczone pełnym wynikiem dopiero w ostatniej fazie rozwoju sonaty, do czego przyczyniło się zrównoważenie energetyczne tematu pierwszego i drugiego, wywołując ponadto dalsze skutki w tektonice pierwszego ustępu sonaty.

Od ustalonej w epoce klasycznej struktury repryzy odwraca się Szymanowski w drugiej sonacie, gdzie stwierdziliśmy istnienie repryzy niekompletnej. Niekompletność ta ma jednak mało wspólnego z dawniejszymi zjawiskami tego rodzaju. Jej powstanie jest uwarunkowane nie tylko budową przetworzenia, ale przede wszystkim pozostaje w wiązku z kształtowaniem się ekspozycji, mianowicie struktury harmonicznej tematów, oraz ich funkcyj; albowiem z jednej strony temat pierwszy, kładący nacisk na koncentrację uzyskaną przy pomocy skomplikowanych ośrodków funkcyjnych, nie tworzył dogodnej podstawy dla budowy repryzy na wzór dawniejszy, z drugiej zaś strony twory funkcyjne tematu sprawiły, że, pomimo braku właściwej płaszczyzny tematu pierwszego w repry-

zie, rola jego w zjednoczeniu rozłączonych pierwotnie sił nie została zniesiona. W sonacie trzeciej wobec specyficznego rozkładu sił, wykluczającego dawny konflikt pomiędzy tematami, repryza okazała się zbędną.

Ustępy, następujące po sonatowym allegrze, przedstawiają projekcję sił zawartych w formie sonatowej, realizującą się w większych wymiarach, reprezentowanych właśnie przez te ustępy. Jest to typowy przebieg energetyczny dla sonat o układzie klasycznym i dlatego to w pierwszej sonacie Szymanowskiego, będącej normalnym tworem czteroustępowym, występuje on zupełnie wyraźnie. Tam *adagio* staje się przeciwstawieniem dla allegra, a *menuet*, jako trzeci ustęp sonaty, cechuje reakcja podwójna, zwrócona zarówno przeciw allegru, jak i adagiu, przy czym jest on zarazem tłem przygotowawczym dla finału, który, przybierając stale w sonatach fortepianowych Szymanowskiego postać fugi, staje się miejscem rozwiązania konfliktu. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa w dwuustępowej sonacie drugiej. Z powodu zastosowania formy wariacyjnej dla jej drugiego ustępu, jednoczącej w sobie i rozbudowującej dalsze części składowe dawniejszej sonaty, spotkaliśmy się tam z przejawami nawarstwienia energetycznego, albowiem równocześnie obok przeciwstawności, wywołanej przez temat wariacyjny, występuje drugi przebieg, wynikający z właściwości tektonicznych formy stosowanej. Dla zniesienia nawarstwienia skonstruował Szymanowski kunsztowny finał, w którym znalazł się proces energetyczny, odpowiadający przebiegowi całej sonaty i zarazem dokonało się pojednanie sił przeciwstawnych. W ostatnim stadium rozwoju sonaty rozkład sił architektonicznych został zupełnie uproszczony przez przydzielenie dla ustępów skrajnych — działań dośrodkowych, zaś dla ustępów środkowych — działań odśrodkowych.

W architektonice sonat fortepianowych Szymanowskiego wielką rolę odgrywa ponadto wspólność substancjalna ustępów. Zależnie od typu strukturalnego sonaty natężenie czynnika substancjalnego jest różne. W czteroustępowym typie klasycznym wychodzi ona dobrze na jaw przede wszystkim w finale. Dwuustępowy układ, który wyłonił się u Szymanowskiego w jego późnoromantycznym okresie, musi być uważany ze względów architektonicznych za wyraz dalszego potęgowania działań czynnika substancjalnego, albowiem kunsztowny ustęp drugi przez zastosowanie

formy wariacyjnej rozszerza działanie jednej substancji do 2/3 rozmiarów dzieła. A gdy do tego jeszcze dodamy, że w zakończeniu sonaty znalazł się również materiał tematyczny z ustępu pierwszego, wówczas staje się zupełnie jasnym, że dążeniem kompozytora było osiągnięcie jak największej zwartości formy przy pomocy zawartego w niej materiału. Trzecia sonata, przenosząc zwiększoną działalność substancji na wszystkie swe cztery ustępy, stanowi zarazem dowód, że Szymanowski, mimo dokonania wielkich zmian w jej wnętrzu, pozostał wierny swej podstawowej zasadzie architektonicznej.

MGR JAN PROSNAK (Warszawa)

Z DZIEJÓW SZKOLNICTWA MUZYCZNEGO W POLSCE

I

Nauczanie muzyki w okresie Komisji i Izby Edukacyjnej *)

Dwudziestoletnie istnienie wiekopomnej Komisji Edukacji Narodowej (1773—1794) — to jeden z najwspanialszych okresów w dziejach naszego szkolnictwa. Zasługi tej instytucji oświatowej przemawiają do nas tym plastyczniej i wymowniej, jeśli uświadomimy sobie fatalny stan szkolnictwa polskiego sprzed okresu Komisji Edukacyjnej.

Komisja Edukacji Narodowej wnosi do systemu wychowania i nauczania nowe pojęcia i metody, nową organizację, duchem całkowicie pokrewną współczesnemu aparatowi oświatowemu. Wnosi tak niezmiernie cenną w pracach edukacyjnych: autopsję i doświadczenie, zbierając nieustannie z pomocą ustanowionych wizytatorów odpowiednie „materiały terenowe", projekty, spostrzeżenia, opinje.

Komisja Edukacji Narodowej zasięgiem swej wielostronnej działalności objęła także dziedzinę wychowania muzycznego, stanowiącą właśnie temat niniejszego rozdziału.

Już w dwa lata po powstaniu Komisji zostaje założone w Wilnie pierwsze w Rzeczypospolitej Seminarium Nauczycielskie. Otwiera je 1 kwietnia *1775* r. biskup Massalski, przewodniczący owej Komisji. Seminarium, do którego uczęszcza około 30 wychowanków, kształci młodzież, pochodzącą z różnych sfer. Program przedmiotów, wykładanych w Seminarium, obejmuje m. in. wzorowe czytanie i pisanie, rachunki, naukę moralną oraz śpiew chóralny i grę na klawikordzie. Tych ostatnich przedmiotów uczy się wychowanek seminarium w tym celu, by po skończeniu kursu i objęciu stanowiska nauczyciela parafialnego mógł pełnić zarazem funkcje organisty.

Gdy po pięciu latach Seminarium Wileńskie upada, rekrutujący się spośród uczniów niższych klas szkoły średniej nauczyciele parafialni obowiązani są uzupełnić swe podstawowe wiadomości i umiejętności z zakresu muzyki prywatnie — u „metra" - fachowca.

---

*) Praca niniejsza jest jednym z rozdziałów książki autora p. t. „Dzieje szkolnictwa muzycznego w Polsce".

Po zamknięciu nauczycielskiej szkoły w Wilnie prezes Komisji Edukacyjnej, biskup krakowski Poniatowski, powołuje do życia z własnych funduszów identyczne seminaria w dwóch swoich diecezjach: w Kielcach (dla krakowskiej) i w Łowiczu (dla gnieźnieńskiej). Podobnie jak w seminarium Wileńskim wychowankowie szkoły kieleckiej i łowickiej obowiązkowo uczą się gry na organach oraz śpiewu chóralnego.

Że Komisja Edukacji Narodowej w związku z obowiązkowymi lekcjami śpiewu i gry na klawikordzie czy na organach w zakładanych i dozorowanych przez siebie uczelniach zaopatrywała te szkoły także w odpowiednie instrumenty, świadczy wymownie następujący zapisek protokólarny z jej posiedzenia, odbytego dnia 5 stycznia 1778 r.:

„*Z sumy zł. 2000 wyekspensowanej na klawikordy i pozytywy..* nie są oddane obrachunki..." [1]).

Po uprzednim, próbnym wprowadzeniu w życie szeregu przepisów dla różnych typów szkół rozsianych na terenie Rzeczypospolitej, po stwierdzeniu różnych typów szkół rozsianych na terenie Rzeczypospolitej, po stwierdzeniu (na podstawie relacji specjalnych wizytatorów), iż przepisy te odpowiadają całkowicie potrzebom i warunkom naszego szkolnictwa, Komisja Edukacyjna ogłasza w r. 1783 słynne swe *„Ustawy dla Stanu Akademickiego i na szkoły w krajach Rzeczypospolitej przepisane"*.

W „Ustawach" tych nie ma wprawdzie wyraźnych pouczeń i poleceń w odniesieniu do lekcyj muzyki w szkołach poszczególnych rodzajów, niemniej znajdują się w nich pewne instrukcje — natury wprawdzie ogólnej, pozwalające wnioskować, iż członkowie Komisji Edukacyjnej nie ignorowali bynajmniej wychowawczego znaczenia muzyki.

W „Ustawach" czytamy przede wszystkim polecenie treści następującej.

„Co rok przy otwarciu szkół odprawiać się będzie msza uroczysta, *przy śpiewaniu hymnu Veni Creator*. Podobnież przy zakończeniu szkolnego roku na mszy urczystej *śpiewane być ma Te Deum...*" (rozdział XI).

W rozkładzie zaś lekcyj, odnoszących się do poszczególnych klas, „Ustawy" kilkakrotnie wspominają o *„historii sztuk i kunsztów"*. Paragraf ten nieco szerzej omawia program szkół podwydziałowych [2]) stanu akademickiego, w którym czytamy, iż młodzież ma poznać „wiadomości o naukach, kunsztach i rzemiosłach, znajomość, jako *nauki i sztuki* na świecie się zaczęły, jak rosły, upadały i wskrzeszone bywały" („Uwagi o nowym instrukcji publicznej układzie").

Że w ramach poleconej do nauki przez Komisję Eduackyjną „historii sztuk i kunsztów" uwzględniono również przedmiot muzyki, dowodzą „Raporty Generalnych Wizytatorów" z r. 1786: Waleriana Bogdanowicza i Bonifacego Garyckiego. Otóż w rubryce: „Szkoły podwydziałowe Płockie 'stanu akademic-

---

[1]) Por. „Protokóły posiedzeń Komisji Edukacji Narodowej 1778—1780", zeszyt 38, str. 7, wyd. przez Teodora Wierzbowskiego, Warszawa 1913.

[2]) Komisja Edukacyjna ustanawiała w szkolnictwie naszym następującą hierarchię: dwie szkoły Główne (Uniwersytety) — w Wilnie i Krakowie, szkoły wydziałowe (średnie), będące pod zwierzchnictwem Szkoły Głównej i szkoły podwydziałowe; nadzór zaś nad szkołami niższymi, parafialnymi i prywatnymi pensjami powierzony był rektorom i prorektorom.

kiego", znajdującej się w wspomnianych raportach, figuruje relacja z wizytacji tej treści:

„Z historii sztuki, kunsztów wydał kwestię o aptekarstwie... *Z muzyki*: jak struny mogą odmieniać głosy, kiedy był wynalazek tańców, jaka różność użycia dzisiejszych tańców od dawniejszych, wielorakie były u dawnych tańce?..." [3]).

W innym zaś paragrafie „Ustaw" Komisji umieszczono następujące postanowienie:

„Metrowie języka francuskiego, rysunku i innych tym podobnych nauk, kosztem publicznym po samych tylko pryncypalnych prowincyj miastach, *a mianowicie po Szkołach Głównych utrzymywani będą*". W postanowieniu tym nie użyto wprawdzie słów: „metrowie muzyki", ale niewątpliwie słowa te zostały przez Komisję wypowiedziane implicite — w owym właśnie zawoalowanym, niedopowiedzianym zdaniu: *„...i innych tym podobnych nauk"*. Sama zresztą rzeczywistość potwierdza całkowice nasz domysł. Wszakże w Wileńskiej Szkole Głównej (na Uniwersytecie) trwać będą wykłady muzyki od roku 1802 aż po rok 1827; prowadzić je będą: Jan Dawid Holland i Jan Renner.

Muzyka wykładaną również będzie przez kilka lat na Uniwersytecie Warszawskim (wykładowca prof. Józef Elsner). Zapewne, jest to okres, w którym Komisja Edukacji Narodowej już nie istnieje — ale istnieją siostrzane jej władze, w postaci bądź Izby Edukacyjnej, bądź ustanowionej w roku 1816 Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego pod przewodnictwem Stanisława Kostki Potockiego. Władze te, przejmując niejako w testamencie duchowym całokształt prac i zamierzeń Komisji Edukacyjnej, działać będą w myśl jej wskazań wychowawczych, pedagogicznych i organizacyjnych, zawartych właśnie w „Ustawach" z roku 1783.

I jeszcze jedną wzmiankę o muzyce zawieraja „Ustawy" Komisji Edukacyjnej. Tym razem ma ona charakter niejako poufny. Jest ona pouczeniem dla tych, którym powierzona została piecza nad umysłowym rozwojem dziecka Uwaga ta brzmi następująco:

„...Rektor i prorektor, owszem osoby wszystkie edukacji poświęcone...: radami i przestrogami wspierać mają rodziców około powierzenia dzieci tym, którzy się ich ćwiczenia i uczenia podejmują w społeczeństwie stołu i mieszkania: co pensjami i konwiktami zowią. Otworzą szczerze rodzicom lub opiekunom chcącym panienki oddawać mistrzom lub mistrzyniom na pensje: jak ciężko jest zdatne do tak ważnej sprawy, jaką jest edukacja, osoby znaleźć... jako przez braknienie dobrych metrów języków obcych, tańca, *muzyki* etc., śmiesznemi wychowanice swoje czynią, niepostrzegających rodziców i krewnych łudzą..." (rozdział VIII, par. 22).

Duch analogicznego pouczenia patronować będzie „Regulaminowi dla pensyj i szkół płci żeńskiej", opublikowanemu 9. III. 1810 r. — więc już w okresie Izby Edukacyjnej — przez Stan. Potockiego i J. Lipińskiego, sekr. gen. owej instytucji: „Ponieważ nie wszystkie osoby mają wrodzoną zdolność do *muzyki*, a rodzice żądają, aby się uczyły i osobno opłacają od tego metrów, guwernantka, jeżeli w jakiej osobie, pomimo jej aplikacji, nie upatruje talentu, obowiązaną jest, za poradą znających się osób, ostrzec o tym rodziców, aby

---

[3]) „Komisja Edukacji Narodowej", zeszyt 29, Warszawa 1914 r.

daremnie panna czasu nie traciła na nabycie nauki, którą wkrótce zapomni i zaniedba, a rodzice kosztu nieużytecznie łożonego"[4]).

W cztery lata po opublikowaniu „Ustaw" Komisji Edukacyjnej ukazuje się w druku (1787) niewielkie rozmiarami dziełko p. t. „Powinności nauczyciela... w szkołach parafialnych" pióra ks. Grzegorza Piramowicza. Autor, sekretarz Komisji Edukacyjnej, jej filar, umysłowość wybitna i pierwszorzędny pedagog, zamyka w swej pionierskiej i wręcz rewelacyjnej na owe czasy pracy wskazania, *dotyczące również zagadnienia nauczania muzyki w szkolnictwie.* Zwłaszcza poruszony przezeń problem nauki śpiewu w szkołach elementarnych ludowych, budzi szczególne zainteresowanie, zważywszy, iż Piramowicz w tej dziedzinie nie miał poprzedników (znakomite dzieło pedagogiczne Pestalozzi'ego p. t. „Wie Gertrud ihre Kinder lehrt"[5]), ukazuje się dopiero w 1801, a więc w roku, gdy Piramowicz umiera).

W „Powinnościach nauczyciela" istnieje już wyraźnie sformułowany program nauki śpiewu w szkolnictwie, podkreślona zostaje — przez główną osobistość Komisji Edukacyjnej — wybitna wartość i znaczenie wychowawcze pieśni. Pieśni — źródła radości, pieśni — jako towarzysza twórczych i szlachetnych inspiracji, i jako czynnika, rozwijającego dwie tak przecież cenne właściwości psychiczne jednostki ludzkiej: indywidualizm oraz poczucie łączności ze zbiorowością. Stąd akcentowanie przez Piramowicza *konieczności rozwijania w uczniu nie tylko zamiłowania do śpiewu solowego, ale i gromadneyo* — wskazanie, któremu hołduje w całej rozciągłości szkolnictwo dzisiejsze. Niepodobna tedy nie przytoczyć bodaj kilku fragmentów z tej wnikliwie i mądrze napisanej książeczki:

„...Dzieci nie mogą być zdrowe bez wesołości, bez rozrywek. Szkodziłby dyrektor na zdrowiu powierzonym swojej opiece dzieciom, gdyby ich chciał posępno trzymać... Niech wesoło z nimi mówi, chodzi z nimi na przechadzki. *gry różne wymyśla, do nich zachęca.* A tak wszystkiego dokaże i prędzej, niż ci posępni bakałarze zawsze smutni sami i nie lubiący, aby dzieci wesołymi były... *Pomoże do wesołości zwyczaj śpiewania... Niech mają przystojne a wesołe pieśni, niech czasem pojedynczo, czasem w kupie wyśpiewują.* Tym sposobem, to jest przez pieśni, można wpajać w nich pobożność, miłość bliźniego, chęć do pracy, różne cnoty, obrzydzać występki, próżnowanie i tym podobne"[6]).

Komisja Edukacji Narodowej przez usta Piramowicza zapowiada także wydawanie *śpiewnika szkolnego, opracowanego według stopnia różnorodnych prac człowieka, jego zawodowych zainteresowań.* W „Powinnościach..." pisał wszakże Piramowicz:

---

[4]) Dr Zygmunt Kukulski: „Źródła do dziejów wychowania i szkolnictwa w Polsce z doby Izby Edukacji Publicznej 1807—1817", Lublin 1931, str. 518.

[5]) Pestalozzi — jak wiadomo — w programach, układanych dla szkół ludowych, nie pomija śpiewu i muzyki. Z jego wskazań korzystał z naszych organizatorów szkolnictwa muzycznego m. in. Józef Elsner.

[6]) W wywodach tych uderza wybitnie współczesna nuta pedagogii muzycznej, stosowanej w odniesieniu do dzieci, pedagogii akcentującej m. in. czynnik zabawy, atrakcyjnej rozrywki, radości — w myśl słusznego poglądu, iż wychowawczo-kształcącej pracy nad elementem młodocianym winna przyświecać dewiza: przez serca do mózgów dzieci (a nie odwrotnie).

11

„będą wygotowane pieśni, tyczące się różnych robót gospodarskich, potrzeb i powinności człowieka“. [7]).

A słowa te są zarazem jak gdyby zapowiedzią przyszłych polskich prac folklorystycznych, zwiastunem etnografii polskiej, której pierwszy ramowy program opublikuje w r. 1802 Hugo Kołłątaj. [8]).

W rozdziale zaś „o założeniu Szkoły czyli Seminarii Nauczycielów Parafialnych" akcentuje Piramowicz konieczność *zaprowadzenie w instytucjach, kształcących nauczycieli, obowiązkowych lekcyj gry organowej i śpiewu kościelnego.* Nauczyciel bowiem umiejący grać na organach i znający śpiew kościelny, przyczynił się zarazem w dużym stopniu do rozwoju szkół parafialnych. „Bo pasterze (lud wiejski), biorąc do kościołów swoich organistów, bez których się obejść nie mogą, już za jednym razem znajdą człowieka zdatnego na dyrektora (to zn. kierownika szkoły — przyp. mój), jakiego brać osobno nie każdy zdoła: a takowy organista albo zastanie przy kościele fundusz na szkółkę, albo za umową z mieszkańcami wsi i miasteczek lub z pasterzem lub panem otworzy szkółkę i dzieci uczyć będzie".

10 kwietnia 1794 roku odbywa się ostatnie posiedzenie Komisji Edukacji Narodowej — na skutek ówczesnych wypadków politycznych owo pierwsze w Europie Ministerstwo Oświaty przestaje istnieć. Ale pozostają jej współpracownicy, którzy kontynuować będą rozległe i nieśmiertelne prace Komisji, prace, ogarniające całokształt naszej oświaty i wielorakie dziedziny rodzimej kultury artystycznej.

Jednym z owych niezmiernie aktywnych współpracowników był wspomniany wyżej Hugo Kołłątaj, który w roku 1804 pisze projekt organizacji szkół parafialnych. Projekt ten, zmieniony nieco przez wielkiego patriotę i wybitnego działacza oświatowego, Tadeusza Czackiego, otrzyma wkrótce sankcję prawną i ukaże się pod nazwą: „Ustawy dla szkół parafialnych". W myśl odnośnych paragrafów tej „Ustawy" *władze polecały uczyć śpiewu i muzyki instrumentalnej zarówno w szkołach miejskich, jak wiejskich.*

W tymże okresie powstają w kraju dwa instytuty nauczycieli elementarnych i organistów: jeden *w Poznaniu (1804),* drugi *w Łowiczu (1806)* [9]) Nauczycielskie te seminaria z obowiązkowym nauczaniem muzyki są więc niejako dalszymi ogniwami prac, rozpoczętych przez Komisję Edukacyjną.

Jak kształtowało się w tych instytutach owo nauczanie, jakie były osobiste poglądy dyrektorów założonych seminariów w odniesieniu do zagadnienia muzyki jako przedmiotu szkolnego oraz jako czynnika wychowawczego —

---

[7]) W ostatnich latach życia pracował Grzegorz Piramowicz nad zbiorkiem pieśni ludowych; miały to być „Piosenki dla pociechy ludu".

[8]) Program ten brzmiał m. in. następująco: „Chcąc szukać w obyczajach naszych wiadomości o tradycyjnych początkowych i podobieństwa do dawnych ludów, trzeba nam poznać obyczaje pospólstwa we wszystkich prowincjach, województwach i powiatach. Osobliwie zaś: 1) różnicę w ich mowie albo w dialektach jednej mowy; 2) różnicę w ubiorze nie tylko co do kroju, ale nawet co do koloru...; 3) każdy ich obrządek...; 4) o zabawach pospólstwa, stosownie do części roku, o *ich muzyce, o instrumentach muzycznych... o pieśniach wesołych, pasterskich, żałobnych...*" (podkr. moje).

[9]) Podobny instytut założony zostanie również *w Puławach* w r. 1820.

dadzą nam w tej mierze dość plastyczną odpowiedź zachowane szczęśliwie odpowiednie dokumenty.

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na *Seminarium Poznańskie,* którego dyrektorem jest w tym czasie Józef *Jeziorowski.* Lekcje śpiewu odbywają się tam wówczas w soboty od godz. 2—3 po południu. W ramach tej godziny „śpiewają dzieci i seminarzyści pieśń, wypisaną na tablicy z Hoppenstaedta, do której przygrywa muzykant Szlafke, przyjęty od rektora i w seminarium umieszczony. Piosneczki Hoppenstaedta lepsze tłumaczą się z niemieckiego i śpiewają także i po polsku. Po śpiewaniu następuje u dzieci, dla ćwiczenia pamięci, uczenie się prześpiewanej pierwszy raz pieśni, a u seminarzystów deklamacja na pamięć różnych wyjątków, jeden tydzień po niemiecku przed Jeziorowskim, drugi po polsku przed Gruszczyńskim"[10].

W okresie, gdy funkcje dyrektora Seminarium Poznańskiego piastuje *Gruszczyński,* program uczelni w zakresie nauczania muzyki zostaje poszerzony przez dodanie dwóch przedmiotów: *gry organowej i śpiewu kościelnego.* Do tej korzystnej inowacji przyczynia się wizytator i kanonik Wolicki (późniejszy biskup), finansuje zaś ją Izba Edukacyjna, zarządzeniem z dnia 1-go sierpnia 1814 r. (ogólne roczne wydatki, związane z nauką muzyki w owym Seminarium: kupno nut, pensji i t. p. wynosiły 1.200 guldenów). Seminarium Poznańskie otrzymuje sześć klawikordów; do nauki gry organowej i śpiewu kościelnego powołany zostaje kantor i organista katedry Poznańskiej *Strzyżyński* (w wymiarze dwóch godzin dziennie)[11].

Krótko trwały lekcje muzyki *w Instytucie Łowickim,* bowiem „zdatny nauczyciel muzyki, którego rektor o swoim koszcie w seminarium żywił — jak donosi dyrektor Burgund w swym „Projekcie względem urządzenia seminarium nauczycielskiego w Łowiczu" z dnia 27 lutego 1808 r. — umarł niezbyt dawno", dodając: „...Nie można więc teraz pomyśleć o tym przedmiocie, który zostawia się na potem".

Ale w wymienionym „Projekcie" znajduje się szereg sugestji, spostrzeżeń i uwag, godnych podkreślenia. Oto co w „Projekcie" tym dyrektor Seminarium Łowickiego, Burgund, pisze m. in.:

„...Może niekiedy i *śpiewanie pieśni,* przyjemne opowiadanie przeplatać ich zatrudnienie, *gdyż to ożywia niezmiernie w pracy;* lubo dzieci nasze nie mają podług nut śpiewać, ale tylko czasem wprawiać się"[12]. Myśli zaś — jak gdyby żywcem przeniesione z „Powinności..." Ks. Piramowicza — wypowie rektor Burgund w „Ideach do miejskiej szkoły": „...Niekiedy dla odmiany możnaby pośpiewać jaka pieśń piękną. *Śpiewaniem nabędą dzieci ochoty do roboty, ich umysł będzie orzeźwiony"*[13].

---

[10]) „Doniesienie o niniejszym stanie seminarii szkolnego Poznańskiego, podane dnia 4 września 1904 r. Kamerze Skarbowo-Wojennej Poznańskiej przez Józefa Jeziorowskiego" — dokument ten opublikował dr. Zygmunt Kukulski, op. cit. str. 203.

[11]) F. Kempff: Geschichte des Lehrerbildungswesens in der Prowinz Posen. Wrocław 1917.

[12]) Dr. Zygmunt Kukulski — op. cit. str. 244.

[13]) Z. Kukulski — op. cit. str. 325.

W „Projekcie" Burgunda znalazły się wypowiedzi, świadczące istotnie o rozumieniu znaczenia muzyki przez ludzi, którym powierzone zostało na przełomie XVIII i XIX wieku wychowanie i oświata narodu polskiego: *„muzyka znacznie przewyższa mniemane tylko szkolenie, ona kształci umysł człowieka.*. W tym względzie mają być ćwiczenia muzyczne w seminarium ustanowione. Jeżeliby który z seminarzystów grał na jakimś instrumencie, więc godziny wolne poświęci dalszemu ćwiczeniu. *Wszyscy zaś mają się nauczyć muzyki wokalnej,* w którejby jedynie na śpiewaniu pieśni przestać należało..." A w wspomnianych „Ideach do miejskiej szkoły" podkreślił Burgund czynnik pierwszorzędnego znaczenia ze stanowiska dydaktyki muzycznej: *konieczność stosowania solfeżu:* „...powinny dzieci być ćwiczone w śpiewaniu *podług nut,* a najwięcej przez wprawę. Celem tego jest, że dzieci będą umiały pieśni podług jej nuty śpiewać. *Wszakże piękne pieśni,* kiedy się ich kto z młodości nauczy, długo w pamięci jego trwają i częstokroć za zbawienne wskazówki służą" [14]).

Że cytowane wyżej, osobiste projekty, przeświadczenia i wnioski co do nauczania muzyki w szkolnictwie ogólnopolskim były istotnie wyrazem przekonań naszych władz edukacyjnych, świadczą wymownie następujące „Annotacje" do „Planów edukacji publicznej z *1810* roku".

„Muzyka wokalna, co do śpiewów religijnych, moralnych i narodowych, z wielu względów *bardzo pożyteczna i potrzebna w szkołach, zwłaszcza początkowych podwydziałowych, a instrumentalna we wszystkich*".

Niestety chwalebne zamierzenia władz nie mogły być realizowane w całej rozciągłości, bowiem „co do pierwszego gatunku muzyki nie masz jeszcze usposobionych nauczycielów, a co do drugiego funduszu wypadnie przeto zatrzymać się z jej przepisaniem na szkoły do dalszego czasu; a tymczasem do seminarium nauczycielów na szkoły początkowe wprowadzić potrzeba przynajmniej wymienioną tu muzykę wokalną". Tak brzmiał inny fragment „Annotacyj" Towarzystwa Elementarnego do Izby Edukacyjnej.

* * *

Kiedy Towarzystwo Elementarne przekazywało owo pismo Izbie Edukacyjnej, na wschodnich i południowo-wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej trwała już od lat paru wzmożona pedagogiczna działalność muzyczna. Ośrodkami tymi były: *Wilno i Liceum Krzemienieckie.*

Jeżeli chodzi o ośrodek pierwszy — to tutaj ster wspomnianej akcji powierzony zostaje Uniwersytetowi, który w owej dobie przeżywa najpiękniejszy okres swego rozwoju. W myśl ówczesnego programu Uniwersytetu Wileńskiego młodzież ma rozwijać w sobie — poza zainteresowaniami naukowymi — także zainteresowania muzyczne. Tym tendencjom sprzyja duch panujący w murach Wileńskiej „Alma Mater". O muzyce mówią przecież często w ramach swych wykładów Euzebiusz Słowacki i ks. Filip Nereusz Golański, profesorowie Uniwersytetu Wileńskiego tych lat. Mówią w związku z zagadnieniami przez nich rozstrząsanymi, zagadnieniami, dotyczącymi wprawdzie poetyki i poezji, ale organicznie niejednokrotnie wiążącymi się z muzyką. Więc przy omawianiu poszczególnych rodzajów poezji m. in. dytyrambu wykładowcy — podobnie jak i daw-

---

14) Dr. Z. Kukulski, op. cit: str: 326.

niejsi estetycy — podkreślają łączność ich ze śpiewem i akompaniamentem muzycznym. A kiedy rozważają reguły i gatunki twórczości, wchodzące w zakres poetyki, sporo wówczas miejsca poświęcają operze lub operetce. Wspomniani profesorowie mówią tedy o rodzajach opery („seria" i „buffa"), o jej teorii i t. p.

Zainteresowana owymi problemami młodzież z wydziału literackiego (literatury i nauk wyzwolonych) roztrząsa je również w swym ścisłym koleżeńskim gronie. Tematów do dyskusji nad zagadnieniami muzycznymi dostarczają wychowankom ówczesnego Uniwersytetu Wileńskiego nie tylko profesorowie, ale i własne prace. Wszak w roku 1819 na wniosek Adama Mickiewicza, studenta tej uczelni, Filomaci tłómaczą m. in. fragment z dzieła znanego estetyka J. G. Sulzera („Encyklopedia sztuka pięknych"), poświęcony operze. A w owym także okresie, uniwersytecki kolega Mickiewicza, Czeczot, pisze libretto do operetki p. t. „Małgorzata z Zębocina" [15]), które na posiedzeniu Filomatów wywołuje ożywioną dyskusję.

Ale w krąg fachowo już prowadzonych wykładów o muzyce wprowadza dopiero młodzież Wileńskiego Uniwersytetu prof. *Jan Dawid Holland.*

Do Polski przybywa on w roku 1782, wezwany przez Radziwiłła do rezydencji w Nieświeżu na stanowisko nauczyciela muzyki. Jan Holland, Niemiec z pochodzenia, szybko przyswaja sobie język polski i rychło się polonizuje. Profesorem Uniwersytetu Wileńskiego zostaje mianowany 1 maja *1802* roku. W okresie tym wykłady miewa trzy razy tygodniowo: w poniedziałki, środy i piątki od 2 do $3^1/_2$. W latach 1803—1805: we wtorki, czwartki i soboty od godz. 9 do $10^1/_2$ [16]). Na stanowisku wykładowcy muzyki w Uniwersytecie Wileńskim pozostanie Holland do roku *1826.* Niezależnie od obowiązków profesorskich współpracuje z młodzieżą, *ucząc jej muzyki,* organizując chór i orkiestrę studencką. Zespoły te brać będą udział w różnych wileńskich uroczystościach.

Kiedy profesor Holland opuści w r. 1826 uniwersytecką katedrę muzyki, powierzona ona zostanie Janowi Rennerowi [17]). Utalentowany ten muzyk, świetny improwizator, kompozytor i pianista, przed objęciem placówki na Uniwersytecie pracuje jako nauczyciel muzyki w Mińsku i Nowogródku. Gdy przybywa do Wilna, poprzedzony pierwszorzędną reputacją, pozyskuje niebawem licznych uczniów. Rekrutują się oni bądź z młodzieży uniwersyteckiej, bądź ze sfer poza szkolnych. Uczennicą Rennera w tym czasie jest m. in. księżniczka Maria Czetwertyńska; uczy się także u niego muzyki Juliusz Słowacki.

---

[15]) Por. artykuł Mieczysława S m o l a r s k i e g o p. t. „Mickiewicz a muzyka", druk na łamach „Muzyki" w r. 1931 Nr. 2.

[16]) Zob. źródłową pracę Józefa B i e l i ń s k i e g o: Uniwersytet Wileński (1579—1831). Tom II, str. 24—26.

[17]) Renner był profesorem Uniwersytetu Wileńskiego tylko jeden rok: od 1826 do 1827, wykładając muzykę „teoretycznie i praktycznie" trzy razy tygodniowo (zob. cytowaną pracę Józefa Bielińskiego, Tom III, str. 303). Czy po roku 1827, aż do zamknięcia Uniwersytetu w r. 1831, odbywały się wykłady muzyki — nie wiadomo, raczej nie, bowiem kroniki tej uczelni z lat 1827—31 przedmiot ów pomijają milczeniem.

Renner — „fenomenalny pedagog" [18]) — „miał wielką liczbę uczniów i uczennic w całej Litwie" — oto jak określił po latach jego działalność nauczycielską Wojciech Sowiński [19]).

W akcji nauczania muzyki wśród społeczeństwa wileńskiego bierze udział nie tylko Uniwersytet, ale także w dużej mierze *Kuratorium*, zarządzające miejscowym szkolnictwem średnim i niższym. Świadczą o tym protokóły z odbytych wizytacyj. Dowiadujemy się z nich tedy, iż na pensji Jana Germana udzielają lekcyj muzyki w roku 1808: Holland, Unicki, Bielikowicz i J. Fock. Na pensji Aleksandra Łobowskiego odbywają się poza lekcjami muzyki instrumentalnej, których udzielają: Jan Gierhard i Słoński (dziadek poety Edwarda Słońskiego) — także lekcje śpiewu; prowadzą je: Hollandówna i Eckert.

Na innych pensjach wileńskich, by wymienić m. in. słynną pensję Ksawerego Deybla — oprócz śpiewu nie zaniedbuje się gry na harfie i fortepianie. Z instrumentów, na których uczy się gimnazjalna młodzież wileńska w okresie 1800—1830, fortepian jest faworyzowany [20]).

W szkolnictwie niższym okręgu Wileńskiego — zgodnie z poleceniem nadrzędnych władz oświatowych — nauczano głównie śpiewu, w szczególności zaś kościelnego.

Z kuratorium Wileńskim współdziałało w tym czasie na polu nauczania muzyki miejscowe duchowieństwo. Niewątpliwie w porozumieniu z czynnikami państwowymi, reprezentowanymi przez Kuratorium, ukazuje się w roku 1809 rozporządzenie konsystorza Wileńskiego, „ustanawiające przy Główn. Semin. J. Wil. Uniw. *szkołę dla sposobiących się na obowiązek organistów* i Nauczycieli Szkółek parafialnych podług etatu tamże dołączonego" [21]).

W kilkanaście lat później, w roku 1823, na posiedzeniu prałatów, obradujących nad podniesieniem poziomu artystycznego produkcyj wokalnych i instrumentalnych w Katedrze Wileńskiej, rozważana jest m. in. sprawa kierownictwa *katedralną szkołą muzyczną* i powołania do życia odpowiedniego zespołu orkiestrowego. Ciekawe jest również — z interesującego nas stanowiska dydaktycznego — polecenie, jakie zorganizowany na owym posiedzeniu specjalny komitet muzyczny, skierowuje pod adresem muzyków katedry Wileńskiej, aby „...tworząc jedno Corpus *coraz więcej się doskonalili* nie tylko exellencją swego talentu w katedralnym kościele, lecz i w innych kościołach..."

Kuratorem Uniwersytetu Wileńskiego w omawianym okresie jest Adam Czartoryski, Członek Komisji Edukacyjnej; współpracownikami w dziedzinie szkolnictwa średniego i niższego — ludzie przepojeni duchem postępowych wskazań tej awangardowej instytucji oświatowej. Wśród nich wyróżnia się niezwykłą aktywnością pedagogiczną *Tadeusz Czacki*, twórca założonego w roku *1805 Liceum Krzemienieckiego*.

---

18) Tak go nazywa Antoni Miller; por. jego pracę p. t. „Teatr polski i muzyka na Litwie". Wilno 1936, str. 172.

19) „Słownik muzyków polskich", Paryż 1874, str. 320.

20) Arch. Okr. Wil. (Arch. Państw. w Wilnie). Wizytacja z r. 1808 oraz prace A. Millera (op. cit.) str. 161—162.

21) Liber Encyclicarum. Rękop. Bibl. U. S. B. Nr. 227. R. 1829 (wiadomość tę podaje Antoni Miller, op. cit. str. 162).

W tej imponująco zorganizowanej i rozbudowanej uczelni o typie wyższym ze szkołą geometrów i mechaników, z obserwatorium astronomicznym, wspaniałym ogrodem botanicznym, olbrzymią biblioteką (zawierającą około 500.000 dzieł!) *nauka muzyki była traktowana z całą powagą i zrozumieniem.* Profesorów do tych przedmiotów angażuje sam Czacki, o czym świadczą dochowane umowy. Więc w roku 1808, 10 października, podpisuje on kontrakt z profesorem gry skrzypcowej, *Janem Lenzim,* zatrudnionym poprzednio w doskonałej orkiestrze księcia Jana Kajetana Ilińskiego w Romanowie na Wołyniu. Z tejże orkiestry, prowadzonej przez pewien czas przez Ignacego Dobrzyńskiego i jego syna Ignacego Feliksa, przybywa również do Liceum Krzemienieckiego na stanowisko profesora gry na flecie, *Jan Bayer.* Osobistą umowę zawiera także Czacki z innym nauczycielem muzyki, *Wincentym Majerem* 22).

Liceum posiada nie tylko metrów gry instrumentalnej, ale i specjalnych nauczycieli śpiewu. Z zestawienia rachunków szkolnych za rok 1810 (Ręk. Muz. Czartor. 3445) wynika, iż w okresie tym profesorami śpiewu w Liceum Krzemienieckim byli: *Józef Wanianczek i Pokorny,* udzielający śpiewu uczniom funduszowym 23).

W lipcu 1811 roku przybywa do Krzemieńca Komisja, wydelegowana przez zwierzchniczy Uniwersytet Wileński, w celu dokładnego zbadania poziomu i stanu nauki w tym ośrodku kresowym. Odnośnie do muzyki czytamy w owych drobiazgowych raportach notatkę tej treści: „Muzyki udziela znaczny ze swego talentu nauczyciel p. Lenzi — jest również osobny metr śpiewu, który ćwiczy chór z funduszowych przeważnie złożony, popisujący się w kościele podczas nabożeństw studenckich..." 24).

A te właśnie nabożeństwa — w okresie istnienia Liceum Krzemienieckiego — posiadały oprawę muzyczną wyjątkowo atrakcyjną. Oprócz chóru brali bowiem także udział instrumentaliści, rekrutujący się spośród uczniów i licealnych profesorów muzyki. Grywali więc: Lenzi, Bayer, Wysocki, Będzińscy, Trentowski, Rusanowski i in. Na organach grał zazwyczaj wspomniany Józef Wanianczek. Do utworów wykonywanych podczas niedzielnych mszy studenckich należała m. in. Msza Dankowskiego 25).

Chóry i orkiestra licealne występowały również na każdej dorocznej uroczystości szkolnej, jaką były popisy publiczne wychowanków uczelni.

Jeżeli zważymy, iż w tym wspaniałym ośrodku pracy intelektualno-wychowawczej, jakim był Krzemieniec w latach 1805—1831, *uczono: gry fortepianowej* (profesorowie: Schejdt, bracia Będzińscy, Grabowski, Stanisław, Hodoba), *skrzypcowej* (Łukasz Baliński, Jan Lenzi, F. J. Dobrzyński), *gry na flecie* (Baliński i Jan Bayer), oraz *śpiewu;* że spośród uczniów liceum (w roku 1816

---

22) Ręk. Muz. Czartor. Nr 3445.

23) Około r. 1814 śpiewu uczy także w Liceum Krzemienieckim **Jan Rolle.**

24) Por. pracę Michała R o l l e g o p. t. „Ateny Wołyńskie". Szkic z dziejów oświaty w Polsce. Wydanie drugie, 1923, str. 156.

25) W kronikach repertuaru muzycznego Liceum Krzemienieckiego z czasów Tad. Czackiego figuruje także „Requiem" Wacława Rzewuskiego na chór z tow. orkiestry, wykonane w r. 1813. podczas żałobnych uroczystości ku czci twórcy Liceum.

liczyło ono 600!) duży odsetek korzystał z udzielanych lekcyj muzyki, że w roku 1823 powzięto projekt założenia w Krzemieńcu Konserwatorium Muzycznego (niestety niezrealizowany, mimo dużego finansowego poparcia miejscowego społeczeństwa) [26]), że Krzemieniec posiadał bogaty magazyn instrumentów i muzykaljów [27]) — to obraz tego kresowego miasta przemówi do nas z całą plastyką swych artystycznych i naukowych aspiracyj.

Liceum Krzemienieckie założone zostało — jak powiedziano wyżej — przez Tadeusza Czackiego, wizytatora szkół gubernii wołyńskiej i podolskiej — ale ***zorganizowane według wskazówek Hugona Kołłątaja,*** współpracownika Komisji Edukacyjnej. Fakt ten posiada swą wymowę, pozwala mianowicie dopatrywać się duchowych związków między wzmożoną akcją nauczania muzyki w pobazyliańskich murach Liceum Krzemienieckiego a wytycznymi prac Komisji i Izby Edukacyjnej.

* * *

Posiew przepisów, uchwał i instrukcyj, wydawanych w odniesieniu do muzyki kierownikom szkół przez Władze Komisji czy Izby Edukacyjnej, wydał owoce. Dzięki bowiem oficjalnej, rządowej opiece, dzięki docenianiu przez ówczesne nasze czynniki edukacyjne wartości nauczania muzyki, zainteresowanie sztuką muzyczną stało się u nas bardziej powszechne, obejmując zasięgiem swym zasadniczo ***wszystkie warstwy społeczeństwa.***

Zapewne, nauczanie prywatne, jak i szkolnictwo prywatne w dziale upowszechnienia kultury muzycznej w kraju na przełomie XVIII i XIX w., posiadają również swą pozycję ważką, jednak zasługi władz państwowych są w tym względzie wysoce doniosłe. Istnienie bowiem u nas w tym okresie szeregu seminariów nauczycielskich z obowiązkową nauką muzyki, powołanie do życia w Warszawie pierwszego polskiego konserwatorium muzycznego, ożywiony pedagogiczny ruch muzyczny w Wilnie, do czego w niemałej mierze przyczyniła się ustanowiona na tamtejszym Uniwersytecie katedra muzyki, utworzenie w Krzemieńcu wzorowej uczelni o rozbudowanym imponująco programie muzycznym — to fakty, wiążące się bezpośrednio z niezapomnianą działalnością naszych czynników oświatowych z tych lat.

---

[26]) Wiadomość tę podaje A. Sowiński („Les musiciens polonais", Paryż 1857), dodając, iż projekt założenia Konserwatorium Muzycznego w Krzemieńcu wysunął Książę Ryszczewski, wielki meloman, uczeń Rodego.

Istniał również projekt wybudowania w tym czasie Konserwatorium w Winnicy (na Podolu), powzięty przez profesora muzyki Ignacego Kozłowskiego — niestety pomysł ten z przyczyny nieprzewidzianych trudności nie został urzeczywistniony.

[27]) Właścicielem owego magazynu był wówczas Karol Magnus, muzyk i kompozytor oraz wydawca muzyczny w Krzemieńcu.

BIBLIOGRAFIA ZA ROK 1942—1943 *)

(z uwzględnieniem niektórych wydawnictw z lat poprzednich)

I. Bibliografie, katalogi, leksykony, roczniki i t. p.

Altmann, Wilhelm: Kammermusik-Katalog. (Seit 1841 bis zur Gegenwart). Wyd. nowe uzupełnione. Leipzig, Hofmeister, 1942, X, 359 str.

Bernet Kempers, K. Ph.: Meesters der muzick. Levensbeschrijving van dertig der grootste componisten (etc.). Drugie, rozsz. wyd. Rotterdam, Brusse, 1942. 260 str., il.

Bibliographie des Musikschrifttums. Oprac. Georg Karstäd (Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung). Rok 4, styczeń—grudzień 1939. Leipzig, Hofmeister, 1941. VIII, 157 str.

Bruers, Antonio: Beethoven. Catalogo storico-critico di tutte le opere. Roma 1940.

Dünnebeil, Hans: C. M. von Weber, Verzeichnis seiner Kompositionen. Berlin, Afas-Musikverlag, 1942. 36 str.

Gerson, R. A.: Music in Philadelphia. Philadelphia 1940 (dyssert).

Grove's dictionary of music and musicians. Ed. by H. C. Colles. Suppl. vol. New York, Macmillan, 1940. XVI, 688 str.

— wyd. czwarte przejrzane; H. C. Colles. X Tom 1—5. London 1940.

Howard, John Tasker: Our contemporary composers. American music in the 20-th century. With the ass. of A. Mendel. New York, Crowell, 1941. XV, 447 str., 14 tabl.

Hutschenruyter, Wilhelm: Eijdrage tot de bibliographie der muziekliteratur. Afl. 1—10. Leiden, Brill, 1942—43. 513 str.

Jahrbuch der deutschen Musik. Wydał Heullmuth v. Haase. (1) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1943. 211 str.

Lettres de grands musiciens. Rameau, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms. (La musique et les lettres). Paris, Corrêa, 1941. 299 str.

Lualdi, Adriano: Viaggio musicale nell' U. S. S. R. Milano, Rizzoli, 1941. 225 str.

---

*) Powyższą bibliografię sporządzono na podstawie „Acta Musicologica" (Kopenhaga) z r. 1942 (vol. 14, fasc. 1—4 i 1943 (vol. 14, fasc. 1—4), uwzględniając jedynie pozycje najważniejsze. Bibliografia za następne lata ukaże się w dalszych numerach Kwartalnika.

M o o s e r, Robert Aloys: Vliolonistes - kompositeurs italiens en Russie (au 18-e siécle). (2-me partie). Odbitka z Rivista musicale italiana. 45 (1941) fasc. 5—6. 19 str.

M o s e r, Hans Joachim: Musiklexikon. Wydanie drugie, zesz 1—4. Berlin, Hesse, 1042. 256 str.

M o z a r t - J a h r b u c h, Neues. Wyd. Erich Valentin. (Zentralinst. f. Mozartforschung, Salzburg). Rocznik 1, Regensburg, Bosse, 1941. 224 str. il., muz.

— rocznik 2, tamże, 1942. 265 str., il.

V e r z e i c h n i s der Neudrucke alter Musik. Opr. Walter Lott (Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung). Roczn. 5, 1940, Leipzig, Hofmeister 1941. 43 str.

— Rocznik 6, 1941. Tamże, 1943. 37 str.

2. *Akustyka, fizjologia, psychologia, estetyka, filozofia*

A l b e r s h e i m, Gerh.: Musikpsychologie. 1. Zur Psychologie der Ton- u. Klangeigenschaften. (Unter Berücksichtigung d. „Zweikomponenten - Theorie u. d. Vokalsystematik). Strassburg, Heitz, 1939. XV, 375 str.

A n d r é o s s y, Victor: L'esprit du chant. Essai sur la philosophie de l'art du chant. Genève, Perret-Gentil, 1942. IV, 207 str.

D u c o u t, Marcel Stanislas: La danse sonore, synthèse de la danse et de la musique. Paris, unversitaires de France, 1940. 207 str., il., przykł. muz.

E i n s t e i n, Alfred: Greatness in music. Translated by César Saerchinger. New York, London, Oxford Univ. Press, 1941. VII, 1, 288 str.

J e a n s, James: Välljud och missljud. Musikaliska ljudlärans grunder. Till svenska av Ansgar Roth. Stockholm, Natur & Kultur, 1942. 232 str. il., tabl.

K u t z, Adalbert: Musikgeschichte und Tonsystematik. Studien zur Entwicklung der Musik in der Saadtkultur. Berlin, Junker & Dünnhaupt, 1943. XXII, 606 str. (Neue dt. Forschungen. Abt. Musikwissenschaft. Tom 11).

M e t z g e r, Wolfgang: Das Räumliche der Hör- und Sehwelt bei der Rundfunkübertragung. Berlin. v. Decker, 1942. 142 str., il. (Schriften des Inst. für Rundfunkwissenschaft an der Univ. Freiburg i. Br., Nr 2).

N o b b e, Ernst: Die thematische Entwicklung der Sonatenform. Im Sinne der Hegelschen Philosophie betrachtet. Würzburg, Triltsch, 1941. 4, 96 str. (Musik u. Nation. Tom 2).

S c h e r i n g, Arnold: Das Symbol in der Musik. Leipzig. Koehler & Amelang, 1941. 199 str., tabl.

T o v e y, Donald Francis: A musician talks. 1. The integrity of music. 2. Musical textures. London, Oxford Univ. Press, 1941. XV, 161; XV, 89 str.

3. *Instrumentologia*

B a r b l a n, Guglielmo: Musiche e strumenti dell'Africa orientale Italiana. Napoli, Ed. della Triennale d Oltremare, 1941, 147, 1 str.

H o t t e t e r r e — le Romain Louis: Principes de la flute traversière ou flute d'Allemagne de la flute à bec flute douce et du haut-bois. Tekst francuski i niemiecki. Tłumaczenie niemieckie Hansa Joachima Hellwiga Kassel, Bärenreiter, 1942, 46, 48 str., tabl., przykł. nutowe.

H o w e s, Franck: Full orchestra. London, Secker & Warburg, 1942, VIII 176 str.

Mirandolle Willem: De violoncel. Haar bouw. geschiedenis en ontwikkelingsgang. 's-Gravenshage, Kruseman, 1943. 142 str., il.

Nordlind, Tobias: Systematik der Saiteninstrumente. Musikhist. Museum, Stockholm. 4 Teile. 2. Geschichte des Klaviers: Stockholm, C: E. Fritzes Hofbuchh., 1939. 244 szpalt, 148 il.

Paci, Renato: Flauto e flautisti. Roma, Palombi, 1941. 43 str.

Protz, Albert: Mechanische Musikinstrumente. Kassel, Bärenreiter, 1943. 106; 20 str., il., nuty. (Diss. Berlin, 1940: Beiträge zur Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. u. 17 Jh.)

Remes, Jules, en Jos van Rickstal: Handboek van den klarinettist. 1. Antwerpen, Nederl. Boekh., 1942. 62 str., il., nuty.

Sachs, Curt: The history of musical instruments. New York, Norton, 1940. 505 str., 22 tabl., il.

4. *Teoria muzyki*

Distler, Hugo: Funktionelle Harmonielehre. Mit Beih.: Lösung sämtlicher Aufgaben. Kassel, Bärenreiter, 1941. 71; 44 str.

Johannes de Grocheo: Der Musiktraktat De musica. Tekst łaciński i niemiecki, wyd. przez Ernsta Rohloffa, Leipzig, Reinecke in Komm. 1943. 151 str. (Media Latinitas musica. II).

Křenek, Ernst: Studies in counterpoint based on the twelve-tone technique. New York 1940. IX, 37 str.

Lliurat, Federico: Teoria de la musica. Barcelona, Editorial Cultura, 1941. 106 str.

Piston, Walter: Harmony. New York, 1941. 6, 310 str.

Schenk Paul: Grundbegriffe der Musik. Ein Lehrg. der Elementarmusiktheorie in 3 Heften. Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1941—43. 86; 102; 110 str.

5. *Historia muzyki*

Abbiati, Franco: Storia della musica. Vol. 2—3.Il seicento. — Il settecento. Milano, Garzanti, 1941. XVII, 470 str. tabl.; XIX, 537 str., tabl.

Angles, Higini: La musica en la corte de los Reyes Catolicos. Madrid. (1942). 328 str.

Anjou, Pierre d': Histoire de la chanson française du XVI-e siècle à l'Empire. Paris, La Lyre Chansonnière, 1941.

Apel, Willi: The notation of polyphonic music, 900—1600. Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1942. XXV, 443, 18 str. (The Mediaeval Academy of America, Public. Nr 38).

Arvey, Verma: Choreographic music. Music for the dance. New York, Dutton, 1941. 523 str.

Borren, Charles Van der: Etudes sur le XV-e siècle musical La fin du Gothique et les débuts de l'école néerlandaise. Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1941. 289 str.

Coeuroy, André: L'histoire générale du jazz. Paris. Denoël, 1942.

Georgii, Walter: Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu 2 Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. 300 przykł. nutowych. Berlin—Zürich, Atlantis-Verl., 1941. 487 str.

Grimm, Heinrich: Meister der Renaissancemusik an der Viadrina. Quellenbeiträge zur Geisteskultur des Nordosten Deutschlands vor dem Dreissigjähr. Kriege. Frankfurt/Oder, Trowitzsch, 1942. 259 str., il.

Handschin, Jacques: Geschichte der Musik in der Schweiz bis zur Wende des Mittelalters. Odbitka z „Schweizer Musikbuch", Zürich, Atlantisverl, s. a., str. 11—53, il., przykł. nut.

Hansemann, Marlise: Der Klavier-Auszug von den Anfängen bis Weber. Borna, Meyen, 1942. IX, 124 str., 32 str. nut (dyss. Berlin).

Jeppesen, Knud: Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento. Die „Recerchari, Motetti, Canzoni, Libro primo" des Marco Antonio (Cavazzoni) da Bologna (1523) in Verbindung mit einer Auswahl aus den „Frottole intabulate da sonare organi" des Andrea Antico da Montona (1517) Kbenhavn, Munksgaard, 1943, 212 str.

Kindem, Ingeborg Eckhoff: Den norske operas historie. Oslo, Mortensen, 1941. 187 str.

Lang, Paul Henry: Music in western civilization. London, Dent, 1942. XVI, 1107 str., 17 tabl., 3 mapy.

Manisco, Franco: Storia della musica dall'origine (4000 anni a. C.) al 1940 — XVIII: Dizzionario dei principali musicisti italiani. Wyd. drugie z il. Milano, Ferrari, 1941, 40 str.

Piccioli, Giuseppe: Il „concert" per pianoforte e orchestra. Studio della forma e della sua evoluzione (...) da Mozart a Grieg. Wyd. drugie Como, Cavalieri, 1940. 222 str., 120 przykł. nut.

Resse, Gustave: Music in the middle ages. With an introduction on the music of ancient times. New Yirk 1940. VXII, 502 str., 8 tabl.

Rosenwald, Hans: Handbok of music history. Questions and answers. Wyd. drugie. Chicago, lee Stern Pres, 1940. 127 str.

6. *Biografie, monografie i t. p.*

Angeli, Andrea d': Benedetto Marcello. Vita e opere. Milano, Bocca, 1940. 2, 286 str., tabl. (Biblioteca artistica. No 10).

Auer, Max: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. Wyd. trzecie, przerobione. Leipzig, Musikwissenschaftliches Verlag, 1941. 469 str., il., przykł. muz.

Backers, Cor: Nederlandsche componisten van 1400 tot op onzen tid. 's-Gravenhage, Kruseman, 1942. 171 str. il., 2 mapy. (Beroemde musici, No 22).

Beethoven, Ludw. von: Konversationshefte. Wyd. Georg Schünemann (Preuss. Staatsbibl.); (około 40 zeszytów). Tom 1, zeszyty 1—4. Berlin, Hesse. 1941. 320 str., 4 tabl.

— tom 2. zesz. 1—5. tamże. 1941—42. Muz. fasc.

Berlioz, Héctor: La musica y los musicos.. Version de José Maria Borràs. Barcelona, Ediciones Ave, 1941. 254 str.

Boetticher, Wolfgang: Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin, Hahnefeld, 1941, XV, 688 str., przykł. nut.

Borren, Charles van den: Roland de Lassus. Bruxelles, La Renaissance du Livru, 1943. 117 str.

Botti, Ferruccio: Giuseppe Verdi. Roma-Alba, Pia Soc. San Paolo, 1941, 467 str.

B o w e n, Cathrine Drinker, et Barbara von Meck: L'ami bien aimé, histoire de Tchaikowsky et de Nadejda von Meck (avec des extraits de leur correspondance). Texte français de Maurice Rémon. Paris, Gallimard, 1940. 419 str. przykł. nut.

B r a n d t B u y s, Hans: Het Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Arnh., Van Loghum Staterus, 1942. XII, 322 str., tabl., przykł. nut.

C o n s o l e, Maurizio: Federico Chopin. (1810—1849). Milano, Sonzogno, 1941. 127 str.

E b e r t, Johannes: Joseph Haydn. Der Mann und das Werk. Mainz, M. Grünewald, 1943. 135 str., il.

F i s c h l. Viktor: Antonin Dvorak. His Achievement. By Gerald Abraham, Mosco Carner, H. C. Colles, Harriet Cohen, Astra Desmond, Thomas Dunhill. Edwin Evans, Ernest Walker, Julius Harrison, Frank Howes. London, L. Drummond, 1942. 297 str. (Zawiera chronologiczny spis dzieł Dworzaka).

F u r t w ä n g l e r, Wilhelm: Johannes Brahms. Anton Bruckner. 2 Vorträge. Leipzig, Reclam, 1942. 72 str.

H o f f m a n n, Hans: Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. 2 Tonsprachen und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis. Kassel, Bärenreiter, 1940. 79, 7, 4, 2 str. Dodatek nutowy.

H o l l, Karl: Verdi. Drugie wydanie rozszerz. Berlin, Werk-Verl. 1943. 445 str.

H u s s e y, Dyneley: Ved. London, New-York, Dent. 1940. XII, 355 str, 8 tabl. (The master musicians. New series ed. by Eric Blom).

H u t s c h e n r u y t e r, Wouter: De symphonieen van Beethoven. Geanaliseerd en toegelicht. 2e dr. 's-Gravenhage, Kruseman, 1943. 115 str.

J a s p e r t, Werner: Franz Schubert. Zeugnisse seines irdischen Daseins. Frankfurt a. M. Societäts-Vert. 1941. 557 str., il.

J e r i, A.: Mascagni. Quindici opere, mille episodi. 2a ed. Milano, Garzanti, 1940. 2, 176 str., il.

K a s t n e r, Santiago: Contribución al Estudio de la Musica Espańiola y Portuguesa. Lisboa, Ed. Ática, 1941. 405 str.

K r o h n, Ilmari: Der Formenaufbau in den Symphonien von Jean Sibelius. Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B XLIX, 1. Helsinki, 1942. 218 str.

L a R u e, Pierre de: Liber Missarum. Première transcription moderne par le docteur Tirabassi. 2e partie de la thèse: La mesure dans la notation proportionnelle (prés. en 1924 à Bale) et Milano, Carisch, 1942. 221 str.

M a r t i n, Bernhard: Untersuchungen zur Struktur der „Kunst der Fuge" J. S. Bachs. Regensburg, Bosse, 1941. 154 str. (Dyss. Köln).

M o z a r t, Wolfang Amadeus: Briefe. Hrsg. von Erich Hermann Müller von Asow (Zentralinst. für Mozartforschung in Salzburg). Tom 1. Tom 2—3. Berlin, Metzner, 1942. XXII, 558, (nuty) 13 str.

— Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. v. Erich Hermann Müller von Asow. Tamże, 1942, 575 str.

M ü r y, Albert: Die Instrumentalwerke Gaetano Pugnanis. Basel, Krebs, 1941. VII, 109 str. (Dyss. Basel).

N e w m a n, Ernest: The life of Richard Wagner. Tom 3. 1859—1866. New York, Knopf, 1941. XVI, 569, XXXVI str., tabl.

Pauchard, P. Anselm: Ein italienischer Musiktheoretiker: Pater Giambattista Martini, Franziskaner-Konventual (1706—1784). Eine literarische Quellenunters. zur „Storia della musica". Lugano, Mazzuconi, 1941. XXIV, 182 str. (Dyss. Fryburg szw.).

Raabe, Peter: Wege zu Weber. Regensburg, Bosse, 1943. 260 str., il. (Deutsche Musikbücherei. Bd 11)

Samson, J.: Palestrina ou la poésie de l'exactitude. Genève, Henn, 1940. IV, 212 str.

Schaeffner, Georg: Claude Debussy und das Poetische (aus Igors Papieren) Bern. Francke 1943. IV. 421 str.

Schaeffner, Georg: Wolfgang Amadeus Mozart. (Aus Igors Papieren). Bern, Francke. 1941. 173 str.

Schering, Arnold: Ueber Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig, Koehler & Amelang, 1942. 202 str.

Schneider, Charles: Luther poète et musicien et les Enchiridien de 1524. Genève, Henn, 1942. IV, 212 str.

Schumann. Robert: Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. (Werke, Ausz.) Opracował Wolfgang Boetticher. Berlin. Hahnefeld, 1942. XVI, 516 str., il., przykł. nutowe.

Sourek, Otokar: Thematische Einführungen in symphonische Werke von Antonin Dvorák. Tłum. niemieckie Ludwika Boháceka, Leipzig, Simrock, 1941; 93 str.

Spitta, Philipp: Johann Sebastian Bach. Gekürzte Ausg. mit Anm. u. Zusätzen von Wolfgang Schmieder. Wydanie drugie, poprawione. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1941. XI, 388 str.

Spohr, Wilhelm: Mozart. Leben und Werk. Briefe, Zeitberichte. Dokumente, Bilder. Berlin, Wald. Hoffmann, 1941. 478 str., il.

Strawinsky, Igor: Mit Livs Historie. (Oversat efter „Chroniques de ma vie", 1—2, 1935. af Carl Johan Elmquist). Kobenhavn, Athenaeum, 1943. 202 str.

Takács, Menyhért: Liszt Ferenc érzelmi világa. Die Gefühlswelt Franz Liszta. Musicologia Hungarica, 4. Leipzig, Harrassowitz, 1941. 234 str. (Z niemieckim streszczeniem).

Therstappen, Hans Joach.: Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis. Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1941. XI. 275 str.

Törnblom, Folke H: Grieg. Stockholm, Bonnier, 1943. 265 str.

Tornbom, Gösta Zetterberg: Chopin. Stockholm, Bonniers, 1943. 168 str.

Unger, Rob.: Die mehrchörige Aufführungspraxis bei Michael Praetorius und die Feiergestaltung der Gegenwart. Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1941. 232 str.

Vassenhove, Léon van: Anton Bruckner. Neuchatel, Ed. de la Baconniere, 1942. IV. 259 str., il.

Wagner, Richard: Mes oeuvres. Avant-propos de Edmond Buchet. Introduction et trad. de J. G. Prod'homme. Paris, Corrêa, 1941. 319 str.

Wohlfahrt, Frank: Anton Bruckners sinfonisches Werk. Stil- und Formenläuterungen. Leipzig, Musikwissenschaftlicher Verl., 1943. 194 str.

Zavadini, Guido: Gaetano Donizetti. Vicende della sua vita artistica e catalogo delle musiche su documenti inediti. Bergamo, Ist. italiano d'arti grafiche, 1941, 2, 160, 1 str.

7. *Folklor, etnografia, etnologia muzyki*

B o l t e, Johannes: Alte flämische Lieder. Im Urtext mit den Singweisen hrsg. Leipzig, Insel-Verl., 1941. 93 str., przykł. nut. (Insel-Bücherei, 290).

C o i r a u l t, P.: Notre chanson folklorique. Etude d'information générale. Paris, Picard, 1942, 467 str., przykł. nut.

H i e l, Laura: Zing mee! Een keuze van 500 Vlaamsche liederen (...) Brussel, Schott, 1942. (Ministerie van Openbaar Onderwijs. Commissie van het oude volkslied).

K u n s t, J.: Music in Flores. A study of the vocal and instrumental music among the tribes living in Flores. English transl. by E. van Loo. Leiden, Brill. 1942. XII, 164 str., tabl., il., mapy, 200 przykł. nut.

L a c h m a n n, Robert: Jewish cantillation and song in the isle of Djerba. Jerusalem, Archives of oriental music. The Hebrew University, 1940. 2, 115 str. (Zawiera bibliografię prac R. Lachmanna).

M a i s s e n, Alfons, Werner W e h r l i: Canzuns della consolaziun. Geistliche Volkslieder aus romanischen Bünden. Basel, Schweizer. Ges. für Volkskunde, 1942. IV, 106 str.

M u s i c, The, of the Mongols. Part 1. Eastern Mongolia. Preface by Sven Hedin. On the trail of ancient Mongol tunes by Henning H a s l u n d- C h r i s t e n s e n. Specimes of Mongolian poetry, transl. by K. G r o n b e c h. Preliminary remarks on Mongolian music and instruments by Ernst E m s h e i m e r. Music of Eastern Mongolia, coll. by H. H a s l u n d - C h r i s t e n s e n, noted down by Ernst Emsheimer. Stockholm, 1943. 100. 97 str., 9 tabl. (The Sino-Swedish expedition. Publication 21).

P r a t e l l a, Francesco Balilla: Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia. Voll. I-e II. Udine, Ist. delle ed. accademiche, 1941. 562 str.

R o m a n s k y, Ljudomir: Die einfachen Koledo-Refrains der bulgarischen Weihnachtslieder. Sofia, Staatsdruckerei, 1942. 365 str. (Sbornik d. bulgarischen Akademie d. Wissenschaften u. Künste. Bd. 36, 4). Dyss. Berlin).

T i r é n, Karl: Die lappische Volksmusik. Aufzeichungen von Juoikos-Melodien bei den schwed. Lappen. Hrsg. von Ernst Manker. (Aus dem schwed. Manuskr. übers. von Irmgard Leux-Henschen). Stockholm, Geber, 1942. 236 str., il. (Nordiska Museet: Acta Lapponica. 3).

8. *Varia*

B i t t e r l i n g, Willy: Der Kunstgesang. Leipzig 1942, 195 str.

F o o t e, Henry Wilder: 3 centuries of American Hymnody. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1940. 418 str.

G a b e a u d, Alice: Guide pratique d'analyse musicale. 1-er vol. Paris, Durand, 1940. 121 str.

L e s c h e t i z k y, Theodor H.: Anleitung zum Partiturlesen. Nowe wydanie. Wien, Wiener Philharm. Verlag, 1941. 38 str., tabl.

P u g l i a t t i, Salvatore: L'interpretazione musicale. Messina, Secolo nostro, 1940. 143 str.

Thomas, Kurt: Lehrbuch der Chorleitung. Wyd. czwarte rozszerzone. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1941. XI, 388 str. (Handbücher der Musiklehre, Bd. 14).

Winkler, Conrad: Meister und Werke kirchlicher Tonkunst mit besond. Berücksichtigung der Gegenwart. Ein kirchenmusikalisches Vademecum für Geistliche, Chorleiter, Kirchensänger und Freunde der Kirchenmusik. Schaan, Liechtenstein, Hilty, 1941. IV, XII, 181 str.

SPRAWOZDANIA

a) Książki

B r o n a r s k i Ludwik: Études sur Chopin, Lozanna, Editions La Concorde, t. I. 1944, str. 179; t. II, 1946. stron 175.

Pierwszy tom niniejszych „Studiów" został wydany pod koniec wojny w najszlachetniejszej intencji podtrzymania uwagi świata na Polsce, drugi natomiast zjawił się już wojnie. Firma szwajcarska La Concorde zainicjowała publikację książek poświęconych kulturze narodów europejskich, tych w szczególności, których kulturę razem z żywymi ludźmi starał się zniszczyć brutalnie teutoński najeźdźca: Polaków, Z. S. R. R., Francuzów i in. Sympatie szwajcarskich wydawców zwróciły się przede wszystkim ku Polsce. Dr Bronarski odpowiedział im natychmiast z całą gotowością gorącego patrioty, dostarczając do kolekcji „Culture Européenne" swe studia o Chopinie, zarówno nowe, jak i poprzednio już wydane w Polsce — więc dla cudzoziemców niedostępne — oraz rozproszone po pismach francuskich i niemieckich (szwajcarskich). Przyniosły one wiele, nawet bardzo wiele czytelnikom obcym; mniej już polskim, w szczególności muzykom i naukowcom. To też mogą one być oceniane głównie pod kątem ich użyteczności dla zagranicy w niniejszym fachowym piśmie muzykologicznym.

Tom pierwszy zawiera następujące rozdziały: Chopin a literatura; Chopin a muzyka salonowa; Walc pożegnalny i jego dedykacja; Kobiecość w muzyce Chopina; Folklor w muzyce Chopina, Ostatni mazurek Chopina.

W rozprawie „Chopin a literatura" wychodzi Bronarski od znanego faktu, że w przeciwieństwie do klasyków, romantycy i neoromantycy odegrali znaczną rolę w literaturze. Wystarczy wymienić Webera, E. T. A. Hoffmanna, Berlioza, Wagnera. Złożyło się na to ich staranne wykształcenie ogólne, wielostronne uzdolnienie oraz temperament pełen dynamizmu, popychający ich do propagowania nowych haseł czy kierunków w muzyce. Bronarski udowadnia czytelnikowi zagranicznemu, że Chopin miał jedno, drugie i trzecie — t. zn. pełne wykształcenie ogólne, uzdolnienia malarskie, aktorskie i literackie — i wreszcie temperament pełen dynamizmu. Uzdolnień tych nie wykorzystał dla celów związanych ze swą muzyką; nigdy bowiem nie szerzył piórem swego Credo artystycznego, i nigdy nie brał za podstawę do swych utworów muzycznych dzieła literackiego, a słowo poetyckie rzadko umieszczał w swych kompozycjach. Ostatnie twierdzenie wymagało udowodnienia; to też Bronarski wykazuje, że wprawdzie ballady Mickiewicza natchnęły Chopina do stworzenia ballad instrumentalnych, mimo to w żadnym wypadku nie można stwierdzić,

że poszczególne ballady Chopina są ilustracją muzyczną ściśle określonych ballad Mickiewicza. Pierwszą balladę Chopina komentuje się czasem jako realizację „Konrada Wallenroda". Otóż między tymi dwoma dziełami istnieje bardzo niedokładne i luźne pokrewieństwo — przy czym „Konrad Wallenrod" nie jest balladą, tylko poematem historycznym. Ponadto porównywanie „Trzech Budrysów" z Czwartą Balladą Chopina należy uznać za śmieszne: Ballada Chopina jest smutna, tragiczna, miejscami ponura, podczas gdy poemat Mickiewicza ma charakter humorystyczny. Również nieudaną próbą jest wiązanie II i III Ballady Chopina ze „Świtezianką". Jakiż więc istnieje związek między Chopinem a literaturą, skoro Chopin ani muzyką nie ilustrował poezyj, ani nie opublikował żadnego dzieła literackiego? Po Chopinie pozostały listy i Kartki z albumu (obok dziecięcego „Kuriera z Szafarni"), świadczące o silnym jego talencie literackim, co popiera Bronarski obficie fragmentami listów oraz cytatem rzuconym do Albumu w Stuttgarcie na wieść o upadku Warszawy, cytatem wytrzymującym według Bronarskiego porównanie z Wielką Improwizacją Mickiewicza.

W rozprawie „Chopin a muzyka salonowa", stwierdza Bronarski przede wszystkim fakt, że określanie „muzyka salonowa" miało w swoim czasie inne znaczenie, aniżeli to, które ma dzisiaj, tj. znaczenie muzyki lżejszego i tym samym gorszego gatunku. Określenie to w odniesieniu do Chopina może oznaczać tylko muzykę przeznaczoną dla salonów skupiających elitę artystyczną i intelektualną. Chopin był istotnie wirtuozem salonów, a czuł lęk przed wielkimi salami koncertowymi. To też nieśmiertelne swe dzieła wykonywał daleko częściej w ówczesnych salonach, niż w salach koncertowych. W salonach odnajdywał atmosferę, która mu odpowiadała, a niejednokrotnie, wśród większej liczby rodaków, przypominała Polskę i rodzinę, do których tęsknił przez całe życie. Czy jednak jego muzyka była refleksem czczego nieraz życia salonowego? Przenigdy w świecie! Tylko w walcach i w niejednym mazurku można się doszukiwać wyidealizowanego obrazu czy wrażeń doznanych w atmosferze salonowej. Ale puste życie salonowe nie było mu źródłem natchnienia. Wielkie jego dzieła, jak Ballady, Scherza, Sonaty wiodą nas na szczyty jego płomiennego ducha poetyckiego, daleko poza atmosferę salonów. Rodzajem muzyki salonowej były nokturny, kołysanki, barkarole. Wiemy, że Chopin pisał nokturny z zamiłowaniem. To też muzykę Chopina można nazwać — według Bronarskiego — muzyką salonową najwyższego gatunku, co jednak wcale nie znaczy, by ta muzyka nie nadawała się do sal koncertowych; dzieła jego, o najwyższej skali talentu, są dziełami potężnymi.

W artykule „Walc pożegnania i jego dedykacja" rozprawia się Bronarski z romantyczną legendą, skomponowaną przez Wodzińskiego na korzyść swej ciotki Marii. Walc miał powstać w Dreźnie wieczorem przed wyjazdem Chopina do Lipska. Ma w nim być zawarty turkot powozu gotowego do nocnego odjazdu, wybijanie zegara godziny dziesiątej, tłumione szlochanie Marii czy Chopina — i tym podobne ...brednie. Bo „zegar" wybija nie dziesiątą, lecz co najwyżej ósmą godzinę, skoro tyle tylko razy powtarza się Des w Trio, a powóz stał chyba jeszcze w garażu, skoro Chopin wyjechał z Drezna rano, a nie nocą. To też wszystko, co Wodziński mówi o genezie Walca op. 69, nr. 1, jest jego wymysłem od początku do końca — stwierdza Bronarski.

„Kobiecość w muzyce Chopina" — to rzecz do pewnego stopnia pokrewna z tematem „Chopin a muzyka salonowa". Nie ma sztuki bardziej subtelnej i idealnej od muzyki chopinowskiej. Uczucia, które ta muzyka może wywołać, są równie delikatne, jak i głębokie, czyste, wzniosłe, silne i potężne. Wielu biografów podkreślało z przesadą znaczenie feminizmu w muzyce Chopina, rozumiejąc przezeń sentymentalizm, melancholię, słabość ducha i t. p. cechy. Muzyka Chopina jest często melancholijna, ale rzadko deprymująca. Chopin za dużo cierpiał fizycznie i psychicznie, by to nie miało znaleźć oddźwięku w jego utworach. Ale nostaglia za opuszczoną ojczyzną i ból syna nieszczęśliwego narodu nie pogrążyły go jednak w biernej rezygnacji czy rozpaczy, bo np. Etiuda „rewolucyjna", Scherzo b-moll czy Preludium d-moll są krzykiem buntu gorącego patrioty. Dzisiaj coraz bardziej ustala się pogląd, że w Chopinie obok muzyka jest ten dualizm jego charakteru: obok słodyczy, miękkości kobiecej — siła i męstwo (porównaj dwa tematy drugiej Ballady op. 38).

„Folklor u Chopina". Bronarski zauważa całkowity brak w dziełach Chopina folkloru włoskiego, hiszpańskiego, szkockiego i — co charakterystyczne — również francuskiego. Tarantella, Bolero, Ecossaises zostały stworzone pod wpływem czy za wzorem kompozytorów obcych, a nie na podstawie znajomości muzyki ludowej tych narodów. Wyjątkiem w muzyce Chopina jest folklor niemiecki: pieśń tyrolska jako temat do chłopięcych wariacyj. Nieznacznie zaważył wpływ ruski czy ukraiński: kołomyjka, zresztą kompozycji K. Kurpińskiego w Fantazji op. 13, dumka w Krakowiaku op. 14 — i wreszcie w Pieśniach. Natomiast z folkloru polskiego wywarły silny wpływ na Chopina tańce ludowe — mazur (kujawiak, oberek) i krakowiak. Krakowiak znalazł zastosowanie w Rondzie koncertowym op. 14, w finale Koncertu e-moll i w Finale Trio op. 3. W tych dziełach, mimo pojawienia się charakterystycznego rytmu krakowiaka, trudno się jednak doszukać elementów prawdziwie ludowych. Chopin nie znał okręgu krakowskiego, nie zetknął się bezpośrednio z folklorem tej części kraju. (Czy jednak Krakowiak z Ronda op. 14 nie jest bardzo bliski krakowiakowi ludowemu?). Inaczej natomiast przedstawia się sprawa mazurków. Region, z którego pochodzi ten taniec był krainą, w której Chopin spędził całe dzieciństwo i wielką część młodości, słuchał pieśni i orkiestry wiejskiej, obserwował uroczystości wiejskie i tańce. Stąd pochodzi ponad 50 mazurków, a poza nimi Rondeau à la Mazur op. 5, mazurek w Polonezie fis-moll, op. 44, Finale Koncertu f-moll, niektóre melodie w zbiorze 17 pieśni; wreszcie rytm mazurka w triu Menueta z Sonaty c-moll, op. 4, w Scherzo Tria g-moll, op. 8, we wstępie do Krakowiaka op. 14, w Nokturnie g-moll, op. 15 nr 3 i w wielu walcach. W swym obszernym studium o folklorze (od str. 117 do 161) omawia Bronarski wszystkie charakterystyczne cechy mazurków: rytmy, akcenty, tonacje dawne (lidyjską, frygijską, eolską), gamy egzotyczne (cygańską), chwiejność między dur i moll, harmonikę (z powołaniem się na swe dzieło „Harmonika Chopina"), więc chromatykę, kwinty czyste i nuty pedałowe, które nieraz powstały w Mazurkach Chopina pod wpływem orkiestry wiejskiej, dalej jej wpływ na te mazurki, których melodia przeniesiona jest jakby z instrumentu orkiestralnego (skrzypce, flet) na fortepian. W melodyce mazurków zauważa Bronarski motywy krótkie w przeciwieństwie do innych kompozycyj chopinowskich o bardziej ciągłej linii melodycznej. Akompaniament zasadniczo ten sam, co

12*

w walcach, bogatszy jednak i więcej urozmaicony. Środki polifoniczne pojawiają się w kilku mazurkach pod postacią imitacji (op. 50/^{3}, 59/^{3} i kanonu (op. 56/^{2}, op. 63/^{3} pod koniec). Zachodzi pytanie, dlaczego użył Chopin środków polifonicznych w tak lekkich kompozycjach? Tłumaczyć to sobie można figurami choreograficznymi: imitacją można tłumaczyć ruchy i figury taneczne powtarzane przez tancerzy. Elementy folkloru nie są traktowane we wszystkich mazurkach jednakowo, stąd można wyróżnić trzy typy mazurków: 1) mazurki wybitnie taneczne (op. 56/^{2}), w których folklor jest silnie uwydatniony, a więc: kwinty czyste w basie, motywy powtarzane bez zmiany lub progresyjnie, akcenty silne i charakterystyczne, tonacja lidyjska, wreszcie imitacja tej samej melodii w formie kanonu; 2) mazurki liryczne jako dzieła subjektywne (op. 33/^{1}); 3) małe poematy wiejskie, sceny z życia ludu komentowane literacko przez Ujejskiego i Zaleskiego. Często jednak te trzy typy zazębiają się o siebie, tworząc nowy typ jednoczący w większym lub mniejszym stopniu powyższe cechy razem.

Artykul „O ostatnim mazurku Chopina" jest bez większego znaczenia dla czytelnika polskiego. Bronarski rozprawia się w nim z błędnym twierdzeniem Ganche'a, jakoby ostatnim skomponowanym i jeszcze przez Chopina wydanym mazurkiem był Mazurek a-moll, poświęcony Emilowi Gaillardowi. Tymczasem mazurek ten został, według Bronarskiego, skomponowany w latach 1840—41, a „ostatnim" mazurkiem pozostał nadal Mazurek f-moll, wydany już po śmierci Chopina przez Fontanę.

Drugi tom „Studiów" o Chopinie zawiera cztery rozprawy: Dedykacje Chopina, O kilku reminiscencjach u Chopina, Pogląd Schumanna na dzieła Chopina, Hans Bülow a muzyka Chopina.

W pierwszej rozprawie zebrał Bronarski sumiennie wszystkie dedykacje, przy czym zauważył, że niektóre t e s a m e dzieła były czasem poświęcone dwom różnym osobom, jednej u wydawcy francuskiego, innej u niemieckiego, czy później angielskiego. A więc Etiudy op. 10 Lisztowi i Hillerowi, Koncert f-moll Delfinie Potockiej i pani Andersen, Preludia Kesslerowi i Pleyelowi, Mazurki op. 50 Szmitkowskiemu i Henry Fieldowi. Trzydzieści na 62 utworów (lub grup utworów) — a może nawet 34—35 — zostało poświęconych uczniom Chopina, reszta najrozmaitszym osobom, a niektóre, jak op. 35—37, pozostały bez dedykacji. Bronarski wysnuwa z tych dedykacyj następujące wnioski: stwierdza, że Chopin unikał jakby z zasady dedykowania utworów swym najbliższym; nie poświęcał ich również członkom rodzin panujących, ani współczesnym sobie sławom muzycznym, z wyjątkiem Liszta, ani wreszcie gwiazdom emigracji, więc księciu Adamowi Czartoryskiemu, generałom Kościuszce, Kniaziewiczowi i Bemowi, poetom Mickiewiczowi i Niemcewiczowi. Nie wszystkie te wnioski są, zdaniem moim, przekonywujące. Prawda, że Chopin nie dedykował niczego rodzicom i siostrom. Inaczej jednak przedstawia się sprawa „najbliższych" poza nimi. Z jednej strony brak nazwisk Konstancji Gładkowskiej, Marii Wodzińskiej i Georges Sand, z drugiej jednak są nazwiska Delfiny Potockiej, Tytusa Woyciechowskiego, Elsnera i innych. Brak nazwiska Gładkowskiej jest chyba sam przez się zrozumiały. Z myślą o niej powstał Koncert f-moll, więc jej zapewne miał być dedykowany. Ale skoro Gładkowska w niespełna pięć miesięcy po wyjeździe Chopina do Pa-

ryża wyszła za mąż (31. I. 1832), to dedykowanie jej koncertu nie miało sensu. Chopin ofiarował go Delfinie Potockiej, natomiast nie ofiarował niczego Georges Sand, choć stosunek Chopina do G. Sand był z kolei podobny do stosunku, jaki go łączył w chwili dedykacji Koncertu z Delfiną Potocką. Nie przekonuje mnie przeto twierdzenie, jakoby Chopin dzięki uczuciom, jakie żywił dla pewnych osób, nie umieszczał nazwisk tych osób na swoich dziełach. Podobnie przedstawia się sprawa ze współczesnymi sławami muzycznymi. Nie dedykował wprawdzie Cherubiniemu, Meyerbeerowi, Rossiniemu i Berliozowi, ale dedykował Lisztowi, Schumannowi, Hillerowi, Kalkbrennerowi, Kess'erowi, Dessauerowi, J. P. Pixisowi i H. Fieldowi. Co mówią te nazwiska? Mówią, że Chopin dedykował przede wszystkim koncertującym pianistom - wirtuozom (i równocześnie kompozytorom). Jest to zrozumiałe: ze strony pianistów mógł się spodziewać najprędzej rozpoznania wartości swych dzieł no. i ich wykonywania. O ile zaś chodzi o wyżej wspomnianych kompozytorów, to najmniej możnaby się spodziewać dedykacji Cherubiniemu. Mogło się to stać jedynie w chwili przybycia Chopina do Paryża, w chwili, gdy Chopin nawiązywał tam pierwsze stosunki, ale później już nie. Bo 71 letni (w r. 1831) Cherubini był przez grono młodzieńców 19-to do 22 letnich (Hiller, Liszt, Chopin, Mendelssohn) wprawdzie bardzo poważany, ale może podświadomie nawet lekko lekceważony jako kompozytor minionej już epoki. „Jest on nadzwyczajnym mistrzem" — mówił o nim Mendelssohn; „należałoby się więc spodziewać, że winien się on odznaczać ciepłem inwencji, sercem, uczuciem, czy jak to chcesz nazwać, a tymczasem Cherubini robi wszystko głową". Co prawda „głowa" Cherubiniego nieraz się młodym przydawała. Tenże sam Mendelssohn przedstawił raz Cherubiniemu pewną swą kompozycję ośmiogłosową a cappella, w której pozwolił sobie w jednym miejscu na zdwojenie kwarty przetrzymanej. Cherubini potępił to bezwzględnie. Za bardzo pedantyczny jest ten „stary" — zauważył Mendelssohn; ale po kilku latach przyznał: „jednak stary miał rację; nie należy tego robić". Również różnica około 20 lat dzieliła młodych od Meyerbeera, mimo iż ten przeżył potem zarówno Mendelssohna, jak i Chopina. Wreszcie — z twórczością Berlioza Chopin nie sympatyzował może nawet w większej mierze, niż z twórczością Schumanna. Ale wszystkie te uwagi są drobiazgiem, bo i samo zagadnienie dedykacyj nie należy do zagadnień najpoważniejszych, jest więc do pewnego stopnia rzeczą obojętną, czy dokonywały się one według zasad, jakie wysnuł z nich Bronarski, czy też były więcej przypadkowe, jak mnie się wydaje. Znacznie ważniejsze jest zagadnienie „reminiscencyj u Chopina". Podjął je Bronarski poraz wtóry w niniejszych „Studiach"; po raz pierwszy opublikował na ten temat artykuł w Kwartalniku Muzycznym, 1929 nr. 5. W artykule tym wykazał u Chopina reminiscencje z Bacha, Schuberta, Beethovena, Mozarta, Webera i Rossiniego. Obecnie zdobył szereg nowych reminiscencyj z Beethovena, a więc w Trio op. 8, Nokturnach op. 9/3, 15/2 i 55/1, Etiudach op. 10/4, 25/12, Balladzie op. 47, Polonezie fantazji op. 69/2 i w Pieśni „Niema czego trzeba". Reminiscencje tam zachodzące pochodzą z sonat: „Patetycznej", op. 31/3, „Apassionaty", op. 106 i 110, z Koncertu Es-dur op. 73. z Uwertur „Egmont" i „Koriolan", z „Symfonii pastoralnej", z Pieśni „An Elise". Ta sumienna rozprawa, wzbogacająca istotnie artykuł polski, nie jest jednak jeszcze rozprawą wyczerpującą temat. Doko-

nywane obecnie analizy dzieł Chopina przyniosą zdobycze nowe i to z innych jeszcze kompozytorów, aniżeli ci, których już opracował Bronarski.

Rozprawa „Pogląd Schumanna na dzieła Chopina" jest francuską redakcją pracy autora, umieszczonej w Kwartalniku Muzycznym (r. 1929, nr. 3—4), pod tytułem „Stosunek Schumanna do twórczości Chopina". Przekład francuski, jak zaznacza autor, uległ pewnym retuszom i otrzymał kilka dodatków. Porównałem dokładnie drugą część niniejszej rozprawy z polskim oryginałem (t. j. od omawiania Sonaty b-moll do końca, str. 101—140) i doszedłem do przekonania, że retusze nie sięgają tak daleko, by czytelnik nie mógł spokojnie korzystać nadal z pierwszej polskiej redakcji tej rozprawy. Autor rozszerzył, nieraz znacznie, przypiski i uwzględnił przede wszystkim literaturę, która pojawiła się już po opublikowaniu polskiej redakcji tej pracy: więc Jachimeckiego (francuską monografię Chopina), A. Cortot'a, Eugenię Schumann. P. Egerta (znakomita monografia, ale również ciekawa jest polemika Bronarskiego z autorem). Ostatnie studium, zajmujące się stosunkiem H. Bülowa do Chopina, było również, jak poprzednie, drukowane pierwotnie po polsku w „Muzyce" (czerwiec 1930 r.). Podobnie, jak Schumann, był Bülow przez dość długi czas entuzjastą Chopina, zwłaszcza jego Mazurków, Etiud, Impromptus, Koncertu e-moll oraz utworów rzadko wówczas grywanych, jak Tarantella, Allegro de Concert, Wariacje op. 12 i Sonata wiolonczelowa. Nie doceniał jedynie Walców — walców nie niemieckich(!) Później, w r. 1887, niespodziewanie zmienił Bülow swe zdanie o Chopinie: nie chciał słuchać Ballad, Trio z marsza żałobnego nazwał ohydnym, a samego Chopina histerykiem. Ten nieoczekiwany zwrot wytłumaczyć chyba można jedynie niechęcią Bülowa-Prusaka do cudzoziemców, w szczególności do Polaków. Nil novi sub sole!

Sumienne „Studia" Bronarskiego nie przyniosły, jak wspomniałem, rewelacyj naukowcom polskim, zwłaszcza że najcenniejsze z nich (z wyjątkiem jedynie rozprawy o folklorze), pojawiły się już w pismach polskich. Ale napewno spełniły swoje cele propagandowe: rozbudziły nowe zainteresowanie Chopinem tam, gdzie język polski dotrzeć nie może. Z tego powodu należy te „studia" przyjąć z najwyższym uznaniem i wdzięcznością dla ich autora.

X. Hieronim Feicht

Paul Egert: Chopin. Poczdam 1936. Athenaion, str. 128.

Jest to jedna z małych monografii biograficzno-krytycznych, wydawanych przed wojną przez H. Gerigka pod zbiorowym tytułem „Unsterbliche Tonkunst". Autor, znany z prac na temat muzyki fortepianowej z okresu romantycznego (Kleviersonate im Zeitalter der Romantik" i szereg artykułów w „Die Musik"), rozpoczyna swoją książkę o Chopinie polemiką z Schumannem i Lisztem, następnie daje omówienie folkloru polskiego w muzyce Chopina — wreszcie główną część pracy poświęca chronologicznemu przedstawieniu przebiegu życia i twórczości, z podziałem na dwa okresy: do r. 1830 (w Polsce) i od r. 1830 (poza Polską). Na zakończenie, dołącza kalendarzyk twórczości Chopina, z uwzględnieniem najważniejszych momentów biograficznych. Ten układ książki, w którym biografię poprzedzają rozdziały na tematy specjalne i synteza, jest usprawiedliony tym, że autor przed przystąpieniem do właściwej pracy, chciał

rozprawić się z błędnymi, a tak rozpowszechnionymi poglądami na twórczość Chopina. Za głównych winowajców, którzy przyczynili się do sfałszowania obrazu osobowości twórczej Chopina, uważa Egert właśnie Schumanna i Liszta. Oni są twórcami poglądów, jakoby muzyka Chopina miała charakter: 1) skrajnie osobisty, histeryczny i feministyczny; 2) programowy i 3) salonowy (w ujemnym znaczeniu). Ten statni pogląd był raczej przejściowy, natomiast dwa pierwsze dominują do dzisiejszego dnia i nawet w polskiej chopinografii znajdziemy go tu i ówdzie. Jeżeli nie formułuje się wyraźnie tych osądów, to wyraża się je przez przypisywanie większości utworów Chopina inspiracji anegdotycznej, wyrazu chorobliwego smutku, rozpaczy i przez podkładanie programu. Egert słusznie twierdzi (nie pierwszy oczywiście), że Chopin rozwiązywał w pierwszym rzędzie czysto muzyczne problemy i dał w swoim dziele najwyższe wartości czysto muzyczne, które gubią się pod nadmiarem narzucanych mu pozamuzycznych dodatków. Według Egerta, muzyka Chopina jest przeciwstawieniem tej muzyki, jakiej obraz dali Schumann i Liszt. Nie ma charakteru osobistych wynurzeń, jest pełna męskiej siły i dyscypliny oraz bachowsko-mozartowskiego umiaru. Błąd ze strony Schumanna i Liszta tłumaczy Egert tym, że nie umieli oni spojrzeć na muzykę Chopina inaczej, jak tylko przez pryzmat własnych koncepcji twórczych i przykładali do niej własne miary. Możnaby tu jeszcze dodać rozmaitych Davisonów, Relltabów — i przede wszystkim wpływ zapotrzebowania ówczesnej i bezpośrednio następnej epoki. Egert ostro występuje przeciw zaliczaniu Chopina do niemieckich romantyków („największy nonsens jaki jest do pomyślenia"). Co więcej — twierdzi, że Chopin w ogólności nie jest romantykiem. Zgodzimy się z autorem, jeżeli zidentyfikujemy romantyzm z tym, co dała w 19 w. muzyka niemiecka i pod jej wpływem francuska (Berlioz, Saint-Saëns), a wszczególności z jej ekstremizmami: negacją formy, egzaltacją, programowością, skłonnością do irrealizmu i egzotyki. Tego wszystkiego nie wiele znajdziemy u Chopina. Jeżeli jednak wyjdziemy poza ten skrajny wzór i określimy romantyzm jako pojęcie historyczne, jako kierunek, który nastąpił po klasycyzmie i różni się od tamtego odmiennym ujęciem formy (mniej zewnętrznie - schematyczne), zwrotem ku barwie dźwiękowej i nastrojowości, to Chopina nazwiemy romantykiem, z uzupełnieniem: polskim romantykiem. Błąd Egerta wynika prawdopodobnie stąd, że pojęcia romantyka muzycznego i realisty muzycznego uważa za przeciwstawne sobie, jak to ma miejsce z tymi terminami w określaniu typu umysłowości i charakteru. Z tego też powodu nie widzi u Chopina ani śladu sentymentu — z tym chyba się nie zgodzimy. W rzeczywistości realizm muzyczny Chopina nie przeszkadza mu być romantykiem w wyżej sformułowanym szerszym pojęciu.

Egert jest unikatem wśród chopinografów niemieckich nie tylko ze względu na jego dotąd omówione poglądy na muzykę Chopina, ale i przez swój entuzjazm dla dzieła i osoby kompozytora oraz przez podkreślanie w dodatnim znaczeniu jego polskości. Muzykę Chopina nazywa „realistycznym odzwierciedleniem polskości". Cechy narodowe to: „polski liryzm", „rycerskość", „fantazja". Specjalny rozdział poświęca na omówienie właściwości strukturalnych muzyki Chopina wywodzących się z polskiego folkloru. Do nich należą np. specyficzne cechy formalne tematów (na podstawie pracy H. Windakie-

wiczowej), tonalność („polska chromatyka") i ruch melodyczny (linie faliste, oberkowe). Rozdział ten stanowi przy swojej zwięzłości, jedno z najwszechstronniejszych opracowań tematu, jakkolwiek nie koniecznie musimy zgodzić się z wszystkimi ustaleniami (np. „fale oberkowe" w Scherzo b-moll). Egert, który poznał całą polską chopinografię (z wyjątkiem, zdaje się, prac Bronarskiego?), przyswoił sobie jej tezy i stosunek emocjonalny do tematu. Stoi na pozycji polskiego badacza przeciw niemieckim i innym. Charakterystyczne, że przytacza wersję Hoesicka o polskim pochodzeniu ojca Chopina (Mikołaj Szop), nie zbijając jej, jakkolwiek znał już odkrycia Ganche'a.

Główna część książki ma układ ściśle chronologiczny; rok za rokiem przedstawia przebieg życia i twórczości Chopina łącznie z uwagami krytycznymi. Układ ten jest przejrzysty i sprawia, że książka ma zalety podręcznego informatora — nawet dla muzykologa, zwłaszcza, że chronologia jest oparta na ostatnich zdobyczach naszej chopinologii. W wypadku, gdy daty nie są ustalone, bierze datę najbliższą prawdzie, nie wspominając o tym, że jest niepewna. Data urodzenia — według dokumentu metrykalnego; data powstania wariacji na temat tyrolski — rok „kolbergowski" 1824 (wiemy, że mogły powstać między 1822 a 1829); nie podaje w wątpliwość miejsca i czasu powstania 3 „rewolucyjnych" utworów, t. zn. Stuttgartu po upadku powstania (b. trudne do przyjęcia). Kalendarzyk jednak w całości można uznać za zupełnie dobry. Przy omawianiu twórczości, zgodnie z credo wyrażonym na wstępie, nie przytacza anegdot związanych z poszczególnymi utworami, nie szuka naogół pozamuzycznych inspiracji (wyjątki: miłość do Gładkowskiej i upadek powstania) i nie podkłada programów. Dzięki temu książka nie jest, — jak wiele innych o Chopinie, — zbiorem subjektywnych wynurzeń i legend. Uwagi krytyczne wykazują na ogół dbałość o rzeczowość, jakkolwiek w wielu wypadkach ogranicza się do określeń „estetyczujących". Zupełnie nie daje analizy formalno-schematycznej. Najobszerniej — obok Mazurków — zajmuje się Etiudami, stawiając je najwyżej w hierarchii form chopinowskich („mistrzowskie utwory, które w swojej doskonałości dosięgają wyżyn dzieł Bacha i Beethovena"... „...wykazują genialne rysy nieprzemijającej sztuki"). Ocenia entuzjastycznie wiele utworów, które dotąd nie znalazły wielkiego uznania u innych (np. Rondo à la Mazur). Natomiast o utworach niektórych, jak Fantazja na tematy polskie op. 13 i sonata c-moll op. 4, dowiadujemy się tylko, kiedy zostały napisane. Sonata ta nawet nie figuruje w końcowym kalendarzyku. A więc także i Egert niesłusznie lekceważy ten utwór. W książce nie ma wykazu bibliografii chopinowskiej. Egert popełnia ten sam błąd, co wielu innych autorów, którzy uważają, że w pracach o charakterze popularnym taki wykaz jest niepotrzebny. Moim zdaniem, jest on tam jeszcze bardziej wskazany, aniżeli w pracach naukowych. Reasumując, monografia ma zalety: przy małych rozmiarach i dużej zwięzłości maksimum informacji opartych na ścisłych ostatnich danych, rzeczowy i równocześnie entuzjastyczny stosunek do tematu, układ przejrzysty. Książka ta w akcji tłumaczenia monografii chopinowskich powinna być uwzględniona na pierwszym miejscu.

A. Zbigniew Liebhart.

L. Mazel: Fr. Chopin. Moskwa—Leningrad 1947. Gosudarstwjennoje Muzykalnoje Izdatjelstwo. 16⁰, str. 44 + 2 nlb. + I fototyp.

Wybitny muzykolog radziecki, Lew Mazel, jest u nas znany przede wszystkim jako autor cennej pracy o Fantazji f-moll Chopina. Wnikliwe dociekania analityczne Mazela nie tylko pozwalają na głębsze poznanie struktury dzieła, ale równocześnie posuwają naprzód samą metodę analityczną, udoskonalają ją, odkrywają nowe możliwości poznania dzieła od strony najbardziej konkretnej, objektywnej, t. zn. na podstawie realnego materiału, jakim jest obraz dźwiękowy i technika kompozytorska. Takie podejście posiada szczególne znaczenie właśnie w stosunku do twórczości Chopina. Przytłaczająca większość dotychczasowej literatury chopinowskiej roi się od wypowiedzi subjektywnych, niekiedy wręcz fantastycznych, uzyskanych nie drogą wnikliwej analizy utworów, ale na podstawie niesprawdzalnych domysłów i własnych subjektywnych przeżyć, jakie dostarcza twórczość Chopina. To też nic dziwnego, że rzemiosło kompozytorskie Chopina jest jeszcze małoznaną i małozbadaną domeną wiedzy historycznej. Wprawdzie chopinologia polska — zwłaszcza prace dr L. Bronarskiego i dr. B. Wójcik-Keuprulian — ma już w swym dorobku niejedno ważne odkrycie, ale to wszystko jeszcze za mało w stosunku do wagi i znaczenia, jakie twórczość Chopina posiada. Ogrom zagadnień kompozytorsko-technicznych, w które obfitują dzieła Chopina, sprawia, że potrzebne są przede wszystkim prace specjalne, poświęcone poszczególnym zagadnieniom, aby po oczyszczeniu twórczości jego z niepotrzebnych i niekiedy wręcz szkodliwych legend można było wreszcie przystąpić do syntezy przedstawiającej prawdziwy, niesfałszowany obraz osobowości twórczej naszego największego kompozytora. Na razie wszystkie prace, zmierzające do objęcia całokształtu twórczości Chopina, siłą rzeczy natrafiają na trudności, których przezwyciężenie nie zawsze jest możliwe. Dotyczy to zwłaszcza prac popularnych, gdzie wszelkiego rodzaju relacje o charakterze anegdotycznym stanowią nie małe niebezpieczeństwo ze względu na ich atrakcyjność przemawiającą żywo do wyobraźni przeciętnego czytelnika, w rezultacie czego uwaga jego jest skierowywana często na tory niewłaściwe, oddalające od poznania tego, co istotne i ważne, co dowodzi o właściwych zdobyczach twórczych. To też z prawdziwym zadowoleniem należy powitać książeczkę Mazela o Chopinie, ukazującą się w ramach popularnego wydawnictwa seryjnego p. t. „Klasycy muzyki światowej". Jest to praca popularna w najlepszym tego słowa znaczeniu. Autorowi nie tylko chodziło o wzbudzenie zainteresowania i zamiłowania do muzyki Chopina, ale również o pouczenie czytelnika, o dostarczenie mu odpowiednio przystępnego dla niego zasobu wiedzy o twórczości kompozytora, jego zdobyczach i zasługach dla dalszego rozwoju muzyki. Oprócz życia Chopina omówił Mazel poszczególne działy twórczości, przedstawił cechy typowe elementów i formy, scharakteryzował ze stanowiska estetycznego całokształt dorobku twórczego — wreszcie wskazał na jego znaczenie dla muzyki radzieckiej. Jak na pracę popularną jest to bardzo obfita ilość zagadnień, zupełnie nie ustępująca miejsca monografiom naukowym. Rzecz jasna — nader skromne rozmiary książeczki oraz jej cel zadecydowały o sposobie ujęcia

poszczególnych problemów. Pracę cechuje przeto oszczędność w doborze omawianych zjawisk oraz przystępność wykładu. W części biograficznej ogranicza się więc do podkreślenia momentów najważniejszych i najbardziej istotnych, które miały niewątpliwy wpływ na kształtowanie się osobowości twórczej Chopina; a więc: dom rodzinny, przebieg studiów, kontakt z polską muzyką ludową i z osobistościami ze świata artystycznego, podróże, atmosfera artystyczna ówczesnej Warszawy, salonów paryskich i t. p. W omówieniu poszczególnych działów twórczości zwraca przede wszystkim uwagę na zjawiska nowe, jak np. na rozbudowanie i uszlachetnienie form tanecznych przez wykorzystanie całej różnorodności środków, jakich dostarcza muzyka artystyczna, wyniesienie etiudy fortepianowej do poziomu indywidualnych utworów, których głęboka treść daleko przekracza ramy pierwotnego przeznaczenia dydaktycznego, stworzenie nowej formy preludium, powołanie do życia instrumentalnej ballady, samodzielnego scherza i t. d. Melodykę Chopina określa jako typ syntetyczny, w którym jednoczy się śpiewność ze środkami muzyki instrumentalnej przy równoczesnej celowości i organiczności przebiegów melodycznych. Ten typ melodyki różni się — zdaniem Mazela — zarówno od instrumentalnej melodyki Schuberta i Mendelssohna, gdzie wkracza element pieśniowy, jak i od melodyki Wagnera i Liszta, z których pierwszy podporządkował głos ludzki zasadom „muzyki instrumentalnej", drugi zaś nie zdołał uchronić się przed zbytnią partykulacją linii. Krótkie wyjaśnienie autora dotyczące harmoniki Chopina trafia, zdaje się, w istotę rzeczy. Teoretyk radziecki widzi indywidualne cechy harmoniki Chopina z jednej strony w kolorystyce uzyskanej drogą rozbudowy środków romantycznych, z drugiej zaś w wykorzystaniu tonalnych właściwości polskiej muzyki ludowej. W zakresie formy podnosi takie momenty, jak oryginalne traktowanie formy trzyczęściowej dzięki dynamiczności przebiegu oraz zdolności do przekształceń wyrazu i struktury, swoiste posługiwanie się czynnikiem wariacyjnym, zdolność syntetyzowania bogatego materiału tematycznego w obrębie jednego utworu, oraz kunszt swobodnego operowania formą, które następnie stało się wzorem dla kompozytorów późniejszych. Mazel przeciwstawia się dopatrywaniu w muzyce Chopina pierwiastków programowych, jakkolwiek uważa ją za sztukę realistyczną — zwłaszcza w swym wyrazie jako typ muzyki narodowej. Szkoda tylko, że nie poszedł konsekwentnie w tym kierunku, ale przy omawianiu ballad niepotrzebnie podsunął czytelnikowi inspiracje mickiewiczowskie. Główną wartość muzyki Chopina widzi Mazel przede wszystkim w tym, że nie tylko posluguje się ona najkunsztowniejszymi środkami, że cechuje ją najwyższy stopień doskonałości artystycznej, ale równocześnie jest przystępna dla ogółu.

Wskazane powyżej szczegóły nie są dla nas rewelacjami. W tym jednak wypadku nie o to chodzi. Wartość pracy należy oceniać według tego, jaki cel ma ona do spełnienia, jakie jest jej zadanie i przeznaczenie. Skromna książeczka Mazela, jako praca popularna, informacyjna, zrywa z dotychczasowym sposobem „popularyzacji", dając wiadomości prawdziwe, ważne, wartościowe i pożyteczne. Budzi więc ona zainteresowanie, zamiłowanie i uczy zarazem.

J. M. Chomiński.

W. L. Landowski: Histoire universelle de la musique moderne. Paryż 1947. Wydanie nowe, przejrzane i powiększone. Aubier Ed. Montaigne, 16⁰, str. 272.

Tytuł powyższej książki nie zupełnie odpowiada metodzie stosowanej w pracach historycznych. Wprawdzie autor zaznacza, że nie chciałby, aby praca jego miała charakter kronikarskiego zestawienia zjawisk, mimo to tak ujął całość, że właśnie sprawia ona wrażenie kroniki. Nie ma tam ani właściwej oceny zjawisk historycznych, ani ich analizy, ani też wyraźnej ciągłości — i to nawet w tych przypadkach, gdzie wykrycie jej nie sprawia zbyt dużych trudności. Landowskiego interesują natomiast niekiedy wydarzenia mniej ważne o charakterze anegdotycznym, które wprawdzie mogą zainteresować melomana, ale które nie zbliżą go do dzieł, nie wyjaśnią ich stylu, ani nie są w stanie wskazać na procesy rozwojowe nurtujące w muzyce nowoczesnej. Odnosi się wrażenie, że unikanie głębszego potraktowania przedmiotu wypływa u Landowskiego z braku odpowiedniego zasobu kryteriów, któreby mu ułatwiły chociaż ogólnikowe naświetlenie zjawisk. Ani względy natury technicznej, ani procesy ekonomiczno-społeczne, ani przejawy ogólnego życia kulturalnego — zwłaszcza w dziedzinie sztuki — nie są dla Landowskiego na tyle ważnymi współczynnikami rozwoju, aby przez zwrócenie na nie uwagi mógł uzyskać jakąś realną platformę dla rozważań, jakąś mocniejszą podstawę dla wyznaczenia im określonego kierunku. Landowski nie zawsze stara się zajmować jakieś zdecydowane stanowisko wobec zjawisk historycznych. Przeważnie jest on jednak nastawiony pozytywnie w stosunku do t. zw. muzyki nowoczesnej, aczkolwiek nie szczędzi w niektórych wypadkach takich określeń, jak np. kakofonia i t. p. Nie należy się jednak zrażać tymi „terminami"; używa je bowiem jedynie dlatego, że nie uświadamia sobie istnienia innych, bardziej pozytywnych określeń. Uboga jest przeto jego myśl historyczna. Nie wykorzystał nawet bogactwa języka francuskiego, który w wypadkach, gdy się ma mało do powiedzenia w sprawach techniki kompozytorskiej, daje przynajmniej sposobność do literackich wynurzeń o specyficznym wydźwięku psychologicznym, gdzie w sposób przystępny dla przeciętnego czytelnika można by przemycić nie jedno ważne spostrzeżenie oraz podkreślić nie jeden ważny moment w rozwoju.

„Historia" Landowskiego wykazuje dążenie do objęcia muzyki niemal we wszystkich krajach na świecie. Obok muzyki europejskiej i Stanów Zjednoczonych A. P. uwzględnia ona również Chiny, Japonię, Argentynę, Boliwię, Peru, Meksyk i t. d. Objęcie aż tylu różnych państw i krajów nasuwa siłą rzeczy nie małe trudności w uporządkowaniu materiału. Mimo to dla uzyskania dogodnej bazy wyjściowej należało najpierw zająć się centrami muzycznymi wykazującymi niewątpliwą inicjatywę twórczą, aby z kolei przejść do środowisk stopniowo słabszych i mniej samodzielnych. W ten sposób wskazanoby od razu na zdobycze nowe oraz przedstawiono by zasięg oddziaływania ich wpływów. A było to tym bardziej możliwe do przeprowadzenia, że chodzi tu przecież o ograniczony zakres rozwoju, mianowicie o muzykę nowoczesną. Niestety Landowski nie usiłował nawet wdawać się w takie „finezje" metody

historycznej. Całą trudność i zawiłość zagadnienia pokonał przy pomocy rozbrajającego wprost uproszczenia, szeregując alfabetycznie poszczególne państwa i kraje obok siebie. W rezultacie tego rozpoczął pracę od Niemiec (Allemagne), chociaż dziś chyba już ogólnie wiadomo, że inicjatorami kierunku nowoczesnego w muzyce nie były Niemcy, lecz przede wszystkim Francja i Rosja. Ale absurdalne konsekwencje alfabetycznego uszeregowania materiału wyszły dopiero na jaw w następnych rozdziałach, gdzie po Niemczech znalazła się Ameryka Półn. ze Stanami, Kanadą i Meksykiem, Ameryka Połud. z Argentyną, Boliwią, Brazylią, Kolumbią, Paragua'em, Urugua'em, następnie Anglia, Austria z Węgrami, Belgia, Bułgaria, Chiny i t. d. Byłbym jednak niesprawiedliwy, gdybym pominął milczeniem dobre strony książki Landowskiego. Przede wszystkim — czytelnik polski z przyjemnością przeczyta rozdział poświęcony muzyce polskiej. Trzeba przyznać, że Landowski starał się uwzględnić możliwie największą ilość nazwisk i zjawisk (szkolnictwo, ruch koncertowy i operowy), poczynając od okresu „Młodej Polski", a kończąc na ostatnich doniosłych wydarzeniach w naszym życiu muzycznym, kiedy to nie tylko wre praca nad jego odbudową ze zniszczeń wojennych, ale również dokonuje się ważna reorganizacja, rozbudowa oraz powstawanie nowych instytucyj muzycznych. Inna rzecz, lapidarne wypowiedzi Landowskiego nie zawsze rzucają właściwe światło na pewne zjawiska; w niektórych wypadkach pomija nazwiska ważne (np. mówiąc o wznowieniu ruchu wydawniczego nie wymienia Tadeusza Ochlewskiego), podczas gdy w innym miejscu rejestruje pieczołowicie stosunkowo mniej ważne. Godne uwagi są ponadto ustępy dotyczące muzyki chińskiej, japońskiej, tureckiej, południowo-amerykańskiej, t. zn. odnoszące się do materiału mniej znanego, jeśli chodzi o okres ostatnich lat 40. W wypadku tym nawet skromne informacje Landowskiego posiadają niewątpliwą wartość; dozwalają na zorientowanie się, jak daleko sięgała i sięga penetracja wpływów muzyki europejskiej poza Europą — i to w krajach o zupełnie odmiennej kulturze muzycznej.

Niezależnie od tego, że praca Landowskiego, jako „historia" budzi poważne zastrzeżenia, nie można odmówić racji bytu kronikarskiemu ujęciu materialu historycznego. Ale wówczas musi być spełniony jeden warunek; t. zn. należy dążyć do skompletowania jak najbardziej pełnego materiału, zachowując przy tym całkowitą ścisłość chronologiczną w następstwie zjawisk. Takie zestawienie jest bardzo pouczające; demonstruje ono w sposób plastyczny to, co zazwyczaj uchodzi uwadze w prawdziwych pracach historycznych, mianowicie, że w momencie powstawania dzieł, które zapoczątkowują nową epokę, występuje niejednokrotnie właśnie nasilenie prądów nurtujących w epoce poprzedniej, że dzieła nowe, jeżeli nie budzą sprzeciwu, to przynajmniej przechodzą niespostrzeżenie w powodzi twórczości dawniejszej. Na podstawie kroniki można śledzić, jak rok za rokiem wzrasta siła nowego kierunku, jak mnożą się dzieła nowe, jak zwiększa się zainteresowanie nimi — i jak w końcu zdobywają powszechne uznanie. Kronika, która rejestrowałaby również ilość wykonań dzieł nowych, byłaby w wielkim stopniu sprawdzianem ich wartości, albowiem wzmożone zainteresowanie dziełem dowodziłoby o jego żywotności. Jeszcze raz powtarzam: prawdziwą wartość miałaby kronika obejmująca cało-

kształt zjawisk życia muzycznego w danym okresie, ponieważ wówczas byłaby autentycznym jego obrazem. Jeśli chodzi o „Historię" Landowskiego, to praca ta, będąc tylko wyborem faktów, takiej wartości posiadać nie może.

J. M. Chomiński.

Vladimir Jankélévitch: Maurice Ravel. Paryż 1939, „Rieder", str. 130 + XVI pl.

Armand Machabey: Maurice Ravel. Paryż 1947, „Richard-Masse" (Collection Triptyque), str. 125+8 pl.

W końcu ubiegłego roku — 28 grudnia 1947 r. — upłynęło 10 lat od od śmierci Ravela. W Polsce rocznica ta minęła niemal bez echa. Nie od rzeczy więc będzie przypomnieć polskiemu czytelnikowi postać wielkiego kompozytora sprawozdaniem z dwóch książek francuskich, jakie się o nim ukazały, nie omawianych dotąd w czasopismach polskich.

Zacznijmy od monografii Jankélévitcha. Każdy, komu nie obce jest nazwisko autora wnikliwych rozpraw o „Ironi", „Alternatywie", „Złym sumieniu" i in., mógł się domyślać, że główny nacisk położony tu zostanie na zagadnienia moralno-psychologiczne. I istotnie już samo motto, zaczerpnięte z „Portretu Sokratesa" Erika Satie stanowi tego zapowiedź: „Mógłby kto sądzić, że ja żartuję, nie ma jednak nic bardziej poważnego".

Paradoksem posługuje się człowiek albo wtedy, gdy ma coś do ukrycia, albo też wtedy, gdy chce stworzyć pozór, że ma coś do ukrycia. Nie ulega kwestii, że w danym wypadku nie chodzi o pozór. Ravel istotnie ukrywa coś przed nami. Co mianowicie? — Swoją głęboką wrażliwość uczuciową. Dowodzi tego Jankélévitch wielokrotnie na kartach swej książki — i trzeba przyznać, że argumenty jego są nader przekonywujące.

Trzeba nie małej inteligencji, aby swą chytrą trawestacją nie wzbudzić podejrzeń w najwnikliwszym choćby tropicielu emocji. A tę cechę posiada Ravel bezspornie. Jankelévitch odnajduje w jego geniuszu wyostrzony zmysł logiki — i to w tej skrajnej postaci, jaka jest właściwa Francuzom. Wypróbować wszystkiego, co tylko może umysł w danym kierunku, nie cofając się przed jakimkolwiek paradoksem — oto cecha tej logiki. Najlepszym jej przykładem jest choćby pascalowski jansenizm, nie tyle mistyczny, co namiętnie logiczny w intelektualnej przygodzie rozumu, który wyciąga wszystkie konsekwencje z pewnych myśli o łasce. (57)

Ravel wiedzie podwójny żywot, niczym dr. Jekyll z powieści Stevensona. (122). Przypatrzmy się choć pobieżnie wszystkim maskom, jakie przybiera jego osobowość.

Pierwsza — to mikroskopijny realizm. Żeby nie mówić o sobie, Ravel mówi o rzeczach. Posługuje się światem realnym, żeby zasłonić prawdę wewnętrzną. Poznanie zewnętrzności, kontemplacja świata inteligencją — to u niego formy skromności (98). I gdyby nie to, że tu o co innego chodzi, możnaby naturalistów XVIII w., Couperin'a i Daquin'a, uznać za prekursorów Ravela. Bowiem Ravel nie notuje uczuć wywołanych wrażeniami, ani też wrażeń, lecz

same rzeczy. W jego muzyce objawia się sama natura: dotykamy jej, czujemy ją, doświadczamy jej obecności. I stąd ów kapryśny brak ciągłości w toku jego muzyki, jakże często drobiazgowej i rozpraszającej się w szczegółach (100).

Jeśli naturalizm służy Ravelowi do ukrycia się, to z kolei egzotyzm ma na celu zamaskowanie naturalizmu, pastiche natomiast do zamaskowania egzotyzmu. Egzotyzm ravelowski tłumaczy się nie tyle zmysłem malowniczości, czy kultem folkloru, ile niesłychaną rzutkością inteligencji, zdolnej przyswoić sobie każdą rolę. Nikt nie umiał — jak ten Bask — utożsamić się z istotą Hiszpanii, odczuć ją, przemyśleć i wywołać. Podobnie, jak mówiono, że zachody słońca naśladują obrazy Lorraine'a, podobnie Hiszpanie naśladowali jego, i nie byłoby zapewne świetnych „Nocy w ogrodach Hiszpanii" bez Fèerii i Preludium, „Rapsodii Hiszpańskiej".

On, którego w tej muzyce pociągała czystość konturów, nerwowa precyzja rytmu, klasyczna i całkowita łacińska czystość form, a nade wszystko zwięzłość, żarliwa zwięzłość — jedno z oblicz ascetyzmu — potrafił być — jak mówi M. de Falla — bardziej Hiszpanem niż Hiszpanie (104). I tak samo, gdy mówi po hebrajsku umie być bardziej Żydem niż Żyd, lub gdy jedzie wozem cygańskim, bardziej Cyganem niż Cyganie (103).

Ale nie tylko prawda obiektywna służy mu do ukrycia własnej osobowości. Zdarza się, że Ravel symuluje symulację, słowem że dopuszcza się kamuflażu niejako drugiej potęgi (105). Posługuje się prawdą obiektywną w celu zdeformowania innej prawdy obiektywnej: zupełnie jak Pascal obalający pewniki jedne drugimi.

Nad dekoracje przekłada Ravel wizerunek tych dekoracji w guście i stylu tej czy innej epoki. Ulubioną zaś jego epoką jest wiek XVIII. Przez nią, jak przez pryzmat przechodzą wszystkie obrazy. Na Madagaskar spogląda poprzez prozę Ewarysta Parny. Chińszczyzny „Ma mère l'oye" każą myśleć o obrazkach Bouchera. Nawet Menuet, który się z dobrą wiarą uważa za „antyczny" — jakgdyby starożytność trwała do Ludwika XV — bardziej przywodzi na myśl Cyterę Watteau niż samą Grecję. Potwierdza to sam Roland Manuel, gdy mówi, że jego mistrz widział starożytność oczami malarzy Rewolucji, a Couperin'a poprzez Marię Antoninę. Jakąkolwiek ze starych form bierze Ravel do obróbki, nie chodzi mu bynajmniej — jak Debussy'emu czy Dukasowi — o odnowienie jakiejś prawdziwej tradycji narodowej. Upodobanie do archaizacji jest dlań jeszcze jedną maską, która mu umożliwia ucieczkę przed niedyskretną ciekawością.

Tak więc muzyka Ravela jest ciągle jakimś pastichem. Nie, żeby Ravel miał ciągle kogoś konkretnego parodiować, ale ponieważ pastiche jest granicą ironicznej obiektywności dla inteligencji, która odpowiada nie tylko za dekoracje, ale i za postacie (107). Wejść w skórę innego, stać się kimś innym — już to samo wymaga niezwykłej zdolności asymilacyjnej i przenikliwości. Ale być sobą i jednocześnie przeciwieństwem siebie, umieć się wcielić we własną negację — to z pewnością szczyt rozumowej ekstrowersji. Otóż Ravel miał ów dar intuicji czy sympatii, która pozwala artyście największą nawet inność uczynić swoją własną (107).

Muzyka Ravela nie wypowiada się zatem nigdy w sposób bezpośredni, mówi zawsze co innego niż myśli. Jest to dla niej tak znamienne, że nawet

jej nieczułość trzeba uznać za pozór. Przesadna obojętność jest także maską. Czyż nic nie jest zawsze czymś? (110). „Stąd to pochodzi, powiada Jankélewitch, że taniec jest tak naturalną formą tej muzyki — taniec, to znaczy zastój, ruch w miejscu, działanie wirowe, które, zamiast wypaść na świat cofa się w siebie, wewnątrz siebie znajduje swoją celowość, drepcze i obraca się w koło: działanie, które się zmienia w stojące poruszanie. Wszystko się tu rozkłada na trzepotania, daremne skoki i figury, i ciągłe cofanie bez celu (110). Dawne tańce, jak Passacaille, nobliwa Pavana, giętka Forlana, radosny Rigaudon prowansalski, a zwłaszcza Menuet. Tańce romantyczne, jak Walc. Tańce hiszpańskie, jak Malaguena, Bolero, Habanera. Tańce amerykańskie, jak foxtrott, two-step i boston". „Tam nawet — ciągnie Jankélewitch — gdzie ta muzyka nie przybiera rytmu tańca określonego, dąży przecież w sposób naturalny do przeistoczenia się w formę choreograficzną". Wystarczy wspomnieć Sonatinę, Allegro na harfę, Scherzo, Koncert na lewą rękę, Alborado, Ma mère l'oye, Tombeau de Couperin. Taniec użycza wrażliwości Ravela rysów fałszywej apatii, fałszywej anestezji i fałszywej ataraksji. Stwarza pozór płochego odosobnienia, które jest na usługach zwodzącej strategii skromności. Taniec — to izolująca przykrywa dla jego marzenia (112).

Dlaczego Ravel tych wszystkich masek używa? Dlaczego się ukrywa przed nami? Dlatego, że cierpi na taką samą fobię introspekcji, jak Racine, Malebranche czy Pascal. Boileau'ński kanon „„Ja" jest nienawistne", odżywa w tym klasyku z siłą niesłychaną. Odczuwa nieprzezwyciężony wstręt do obnażeń, do wszelkich wyznań, wszelkiej spowiedzi (128). Stąd owa postawa antyromantyczna, którą Ravel akcentuje tak zdecydowanie w swych wypowiedziach. W każdych okolicznościach głosi prymat métier i chętnie zaparłby się „iskry bożej", utrzymując z Paul Valérym, że inspiracja polega na zasiadaniu co dzień o tej samej porze do biurka (70). Przypadek jest dlań — jak dla Edgara Poe — wrogiem.

W sztuce pociąga go twórcza władza magicznej wyobraźni, zdolna wytwarzać całe potomstwa, które żyją i poruszają się spontanicznie. Ravel chętnieby przyjął do wiadomości, iż niema głębszej filozofii nad mądrość rzemiosła, powolnego zręczności rozumu. Sam już tak dalece zaczyna w to wierzyć, że stwarza sobie sztuczne przeszkody, świadomie piętrzy trudności, dobrowolnie zubaża swój język, próbuje wszelkich ograniczeń — byleby tylko doświadczyć cudów woli silniejszej od śmierci. Jak gracz, który dla zwiększenia emocji komplikuje reguły gry.

Nigdy nie ukrywał swej inklinacji do wirtuozostwa. Mawiał, że pragnie nawiązać do tradycji Saint-Saensa, to znaczy do brawury i koncertu jako widowiska.

W swych porachunkach z romantyzmem nawiązuje do formalizmu Saint-Saensa. Bo właśnie świadomie nie chce być głębokim. Bo — jak wielu jego współczesnych — głosi anty-germańską koncepcję muzyki. Muzyka — to wspaniałe divertimento, gra wyborna a nie pełganie ciemnych mocy drzemiących w człowieku. Do tej oazy, do tej wyspy radosnej, gdzie panuje ład, spokój, i piękno, chroni się Ravel przed zamieszkami swego stulecia. Jego muzyka chce być i jest ucieczką od życia i rzeczywistości.

Ograniczyliśmy się, rzecz prosta, do podania głównych tylko wywodów Jankélévitcha — i to z pominięciem licznych argumentów rzeczowych (odwoływania się do utworów, cytaty tekstów muzycznych etc.), które — jak się zdaje — wykraczałyby poza ramy sprawozdania. Książka składa się z trzech części, zatytułowanych kolejno: Ewolucja, Warsztat, Wnętrze. Pierwsza nie zawiera nic nowego — omawia poszczególne etapy twórczości kompozytora. Dopiero w dwóch następnych (zwłaszcza w trzeciej) wypowiada autor streszczone wyżej poglądy.

Druga monografia o Ravelu — Armanda Machabey, należy do rzędu książek popularnych, obliczonych na czytelnika masowego. Pisana językiem prostym, unikającym tak zwanej „fachowej" terminologii, mogłaby być wzorem, jak należy pisać popularne książki o muzykach. Autor znany nam przed wojną z omawianego w Roczniku Muzykologicznym dzieła p. t. „Histoire et évolution des Formules musicales en Occident", ogłosił po wojnie doskonałą monografię o Brucknerze. Książka o Ravelu jest drugą z kolei, ale o innym charakterze: niema tego ciężaru gatunkowego co monografia o Brucknerze, odznacza się jednak wyjątkową, jak na popularne edycje, odmiennością. Jest to jeszcze jedno jakby podsumowanie naszej wiedzy o Ravelu, bezstronne, bo przez człowieka, który Ravela ani nie znał, ani też nie należał do kręgu jego przyjaciół.

W części poświęconej życiu i sylwetce duchowej Ravela, autor zatrzymuje naszą uwagę nad sprawą niechętnie poruszaną przez ludzi bliskich kompozytorowi, a wiążącą się w pewnym stopniu ze śmiercią Ravela. Otóż, jak wiadomo, już w r. 1923 i 1927 sygnalizowano u Ravela pewne zakłócenia systemu cerebralnego. Były to typowe objawy afraksji i afazji, które w minimalnym stopniu występowały u niego, jak się zdaje, przez całe życie. Jednak te drobne, napozór nic nie znaczące zaburzenia, w postaci mimowolnych odruchów, zaczynają się od r. 1933 zaostrzać do tego stopnia, że uniemożliwiają mu jakąkolwiek pracę. Z trudem przychodzi mu się nawet podpisać. Zdolność rozumienia natomiast pozostaje nienaruszona. Nie pomaga ani odpoczynek, ani góry, ani podróż. Choroba postępuje nieubłaganie naprzód i Ravel ma świadomość, że to jest początek końca.

Te wydarzenia końcowych lat życia Ravela skłaniają autora książki do postawienia psychiatrom następującego problemu: czy niema w istocie związków między takimi faktami jak: zaburzenia funkcyj motorycznych, którym podlega właściwie całe życie, i wyrzeczenie się kariery wirtuozowskiej w momencie pełnego opanowania gry na fortepianie, dalej — łatwość popadania w niepokój, przeczucia jakie wypowiada od r. 1926, że czeka go anemia mózgu, lub gdy żartując, mówi o swych „ostatnich jasnych myślach", zaburzenia, jakie ujawnia w swym piśmie, afraksja i afazja widoczne już od r. 1923, jego uporczywy celibat, i wreszcie absolutna tajemnica, jaką otaczał swoje życie uczuciowe. Mówiono też o jego „obojętności" i w ogóle o zagadce seksualnej Ravela. Autor zwraca uwagę, że brak nam jeszcze wielu ogniw do wytworzenia sobie jakiegoś obrazu sylwetki psychicznej Ravela. Nie wyświetlą nam ich być może i Pamiętniki. Tylko psychiatria mogłaby tu nam dać wyjaśnienie tajemnic, które Ravel uniósł ze sobą do grobu. Mogłyby nam one wytłumaczyć ów osławiony „pudeur" Ravela, który, jak to wykazał Jankélévitch, uży-

wa aż tylu masek do odsłonięcia życia wewnętrznego przed wszelką inwazją z zewnątrz. W istocie bowiem jest coś tragicznego w samym fakcie, że temu, który głosi w sztuce prymat rozumu nad uczuciem, odjęta zostaje możność władania rozumem. Czyżby uczuciowość w ten właśnie sposób wzięła odwet za pogwałcenie swych naturalnych praw do ekspansji?

Ten niezmordowany pracownik, który swą ustawiczną troską o doskonałość rzemiosła przypomina Flauberta, innym znów rysem — mianowicie skłonnościami do matematyki, którą uprawia jeszcze podczas wojny, przywodzi na myśl Pitagorejczyków, którzy między muzyką i światem liczb dopatrywali się daleko idących koneksyj. Nie bez słuszności też utwory takie, jak Kwartet czy Bolero wydają się być poczęte z ducha matematyki. Trudno się natomiast zgodzić z autorem, żeby skłonność do nauk ścisłych i zmysł logiki miały tłumaczyć obojętność religijną Ravela. Wystarczy przytoczyć nazwiska H. Poincaré i L. de Broglie, żeby temu zaprzeczyć.

W rozdziale poświęconym muzyce fortepianowej Ravela przypomina autor o zasługach, jakie w badaniu nad nią położył Gil Marchex swymi znakomitymi studiami (w Polsce nieznanymi), a które ostatnio znalazły dopełnienie w doktorskiej tezie szwajcarskiego muzykologa Akerta.

Z okazji omawiania utworów dramatycznych Ravela, porusza autor wiecznie aktualne zagadnienia samej koncepcji sztuki dramatycznej. Warto by tu przytoczyć choć część jego wywodów, zwłaszcza że stanowią one jednocześnie znakomitą odprawę tym wszystkim, którzy usiłują nas przekonać o ograniczonych możliwościach twórczych Ravela, określając go jako kompozytora o „krótkim oddechu". Ravel znał środki, jakimi się posługuje tragedia. Mógłby z nich wydobywać efekty potężne i łatwe, ponieważ nieraz nimi się posługiwał tyle, że niepodobna mu wyrzucać, że wolał w miłości raczej to, co zewnętrzne, uśmiechnięte, subtelne, ironiczne, niż chorobliwą i namiętność, odrażającą śmierć, czy też gwałtowny i absurdalny pesymizm typowej opery. Wyrzec się tych „wielkich" płaszczyzn, to nie znaczy nie znać ich, ani też być skazanym na niemożność operowania nimi wskutek ograniczenia czyli psychicznej niższości, ale przeciwnie — to znaczy czuć się na tyle artystą, żeby je nie przekraczać i odkrywać poza nimi, w świecie oczyszczonym z ekscesów, które w nas pozostały z człowieka pierwotnego (pithec antropus), elementy piękna bardziej pojęciowego niż instynktownego i zmysłowości wyzbytej z tyrańskiego erotyzmu, jaki panuje w estetyce tragedii lirycznej. Dlaczego komedia ma być mniej „ludzka" niż tragedia? Dlaczego Arystofanes ma być bardziej ograniczony niż Ajschylos, a Molière bardziej niż Racine? To wcale nie znaczy być ograniczonym, gdy się schodzi z utartego szlaku — i to z mistrzostwem, które każe dokładnie zapomnieć, pogrążając w cień większość produktów, jakie zawdzięczamy stuletniej rutynie i widowisku codzienności przeniesionej wszystko jedno czy do Walhalli czy też do Pałacu Agamemnona" (s. 95).

W rozdziale „Wpływy" przypomina autor rolę, jaką odegrał w muzyce Ravela wiek XVIII, a następnie co zawdzięcza Ravel Chopinowi, Chabrierowi, E. Satie, Rosjanom i in. Są to naogół rzeczy znane z innych monografii, więc nie będziemy się nad nimi zatrzymywali. Ciekawsza wydaje nam się, podjęta przez autora próba ustalenia z grubsza wpływów pozostawionych przez Ravela

13

w muzyce francuskiej. Widzi je autor w zręczności instrumentacyjnej J. Iberta, w utworach wokalnych Cl. Delvincourt, w parodystycznych elementach muzyki M. Rosenthala, w całej twórczości R. Manuela, ale najsilniej — jego zdaniem — występują one u najmłodszych przedstawicieli szkoły francuskiej: J. Hubeau, T. Aubin a zwłaszcza u Gallois-Montbrun i Sancana. Poza granicami Francji wpływów tych nie trudno się doszukać u M. de Falla, a nawet u A. Caselli czy J. Marxa, nie mówiąc już o Emilu Riddis, jednym z najwybitniejszych kompozytorów greckich, który był uczniem Ravela.

Z błędów zauważonych podkreślić trzeba określenie Bartoka jako „znanego schönbergowca".

Niewielka książeczka A. Machabey — podobnie jak Jankélévitch'a — zaopatrzona jest w kilka mało znanych zdjęć Ravela, a poza tym w kalendarzyk najważniejszych wydarzeń życia Ravela, katalog jego dzieł, przestarzałą dyskografię i bardzo pobieżną bibliografię.

Z dwóch omówionych tu książek o Ravelu, pierwsza jest dziełem błyskotliwej inteligencji i wielkiego talentu literackiego. Jankélévitch umie władać piórem jak niewielu piszących o muzyce. Jego śmiałe tezy, paradoksalne uogólnienia i efektowne porównania noszą wszystkie znamiona stylu „brillant", który podnosi lekturę tej książki do poziomu estetycznego przeżycia.

Monografia Machabey'a nie posiada tych cech. Jest w zestawieniu z tamtą może nazbyt szkolarską, ale w dorobku piśmienniczym popularnej muzykografii francuskiej zajmie z pewnością trwałą pozycję, ponieważ odznacza się bezstronnością, krytycyzmem i umiłowaniem prawdy.

Stefan Jarociński

b) Zjazdy

W ostatnim czasie zaszły w życiu muzycznym Europy tak doniosłe wydarzenia, że trudno je pominąć milczeniem. Mamy tu na myśli rezultat obrad Wszechzwiązkowego Zjazdu Kompozytorów Radzieckich w Moskwie (19—25. IV. 1948 r.) oraz II Międzynarodowego Zjazdu Kompozyt. i Krytyków Muzycznych w Pradze (20—29 maja 1948). Jeśliby chodziło o zarejestrowanie innych podobnych zjazdów, odbytych w roku bieżącym, to możnaby jeszcze wymienić XXII. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Amsterdamie (5—13 czerwca 1948) — ale nie poto, aby festiwalowi temu przypisywać równie ważne znaczenie. W tym wypadku chodzi raczej o podkreślenie różnicy, jaka zachodziła pomiędzy zjazdami w Moskwie i Pradze a festiwalem w Amsterdamie. Podczas gdy w Moskwie i Pradze dyskutowano problemy estetyczne i techniczne, to festiwal w Amsterdamie był tylko przeglądem twórczości artystycznej. To też na festiwalu tym panowała jeszcze atmosfera okresu międzywojennego, w którym twórczość muzyczna, wyrastająca na podłożu mieszczańskiego liberalizmu, pochłonięta była egocentrycznym nastawieniem kompozytorów, szukających coraz to nowych form wyrazu bez zwracania uwagi na to, czy formy te mogą być zrozumiane przez wszystkich słuchaczy. Nie oznacza to jednak, aby poziom tych utworów budził zastrzeżenia natury technicznej czy (jak w niektórych wypadkach) artystycznej. Zastrzeżenia, jakie należałoby wysunąć pod adresem festiwalu w Amsterdamie, są innego rodzaju. W Amsterdamie nie wyciągnięto wniosków z narastających przemian dziejowych, nie uświa-

domicno sobie, że rozwój t. zw. muzyki nowoczesnej wszedł już w schyłkową fazę swego rozwoju, oraz że wyłaniają się już obecnie nowe kryteria i nowe potrzeby, podyktowane konsumpcją nowych klas społecznych. Procesy rozwojowe muzyki nie są bowiem czymś autonomicznym, zupełnie samodzielnym i niezależnym, ale pozostają w ścisłej łączności z całokształtem życia w danym okresie, są uwarunkowane jego podłożem ekonomicznym i społecznym. Stąd w momencie wzmożonych przemian ekonomicznych i społecznych muzyka, chcąc zachować ciągłość swego rozwoju i żywy kontakt z odbiorcą musi dostosowywać się do tych przemian. Założenie to stanowiło punkt wyjścia dla obrad w Moskwie i Pradze, z których przemawiała głęboka troska o kierunek dalszego rozwoju muzyki współczesnej. I jakkolwiek wytyczono tylko w sposób ogólny drogi rozwojowe muzyki na przyszłość, to jednak uświadomienie sobie tej nowej problematyki może stanowić punkt zwrotny w rozwoju muzyki. Równocześnie wskazano na potrzebę rewizji dotychczasowych pojęć estetycznych oraz wypowiedziano się za bardziej wnikliwym niż dotychczas traktowaniem zagadnień technicznych. Nie jest to zresztą żadną niespodzianką. Już od dłuższego czasu można zaobserwować dążenie do krytycznego podejścia w dziedzinie praw technicznych i estetycznych muzyki nowoczesnej, któreby zezwoliło na objektywnie słuszną ocenę środków i dopomogło do oddzielenia tego wszystkiego, co jest zdolne do życia, od tego, co powstało jedynie na drodze eksperymentu. W związku z tym czeka nas trudne i odpowiedzialne zadanie przeprowadzenia selekcji zdobytych środków oraz przewartościowania dotychczasowych pojęć estetycznych. Musimy z wielką ostrożnością, spokojem i umiarem podjąć się tego zadania, aby w chwili budzących się namiętności, towarzyszących każdej walce na przełomie dwóch różnych epok, zbyt nierozważnie nie uprościć, nie zwulgaryzować doniosłych nowych zagadnień, nie potępić prawdziwych zdobyczy, nie zaprzepaścić godnych szacunku doświadczeń, będących dziełem wybitnych umysłów twórczych. Żadna nowa epoka nie zaczyna zupełnie od nowa. Nawet w wypadkach pozornie kompletnego odwracania się od zasad epoki poprzedniej zawsze są wykorzystywane jej zdobycze w epoce następnej. Rzecz jasna — cele i zadania nowej epoki wyznaczają kierunek biegu rozwojowi wyselekcjonowanych środków, w ślad za czym ulegają one z biegiem czasu przeobrażeniom wynikającym z potrzeb nowej epoki, w której ustalają się nowe kryteria wartości. Ten niełatwy problem zaprząta dziś umysły najdalej patrzące w przyszłość; przedostaje się on również do świadomości naszych wybitnych kompozytorów i muzykologów. Dziś więc nadszedł czas, aby zdobyć się na właściwą ocenę zjawisk, aby zdać sobie sprawę, że tak, jak w ostatnim okresie rozwoju naszej muzyki kompozytorzy wykazali wielką czujność na hasła twórczego postępu, dzięki czemu stworzyli dzieła o wybitnej wartości artystycznej — tak dziś nadal jest aktualną sprawa dalszego rozwoju muzyki polskiej, sprawa przodującego jej stanowiska w nowej epoce.

* * *

Chcąc w sposób najbardziej autentyczny przedstawić rzucone myśli na zjazdach w Moskwie i Pradze, umieszczamy niektóre z wygłoszonych tam referatów oraz odezwę.

13*

AKAD. W. W. ASAFIEW (Moskwa)

DROGI ROZWOJU WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI RADZIECKIEJ

(Skrót referatu wygłoszonego na Wszechzwiązkowym Zjeździe Kompozytorów Radzieckich w Moskwie)

Po raz pierwszy w historii muzyki radzieckiej zebrali się w Moskwie, stolicy Z. S. R. R. kompozytorzy i muzycy 16-tu Republik Radzieckich, żeby omówić bardzo niepokojące, życiowo ważne zagadnienia rozwoju twórczości muzycznej, powołanej do służby naszemu wielkiemu narodowi do uwiecznienia w ideowych, realistycznych utworach o najróżniejszych formach i rodzajach jego bohaterstwa i trudu w walce o szczęście ludzkości, jego potężnej woli twórczej, jego duchowego piękna i siły, płomiennej miłości Ojczyzny. Wszechzwiązkowy Zjazd Kompozytorów Radzieckich jest nowym żywym świadectwem twórczej przyjaźni narodowych kultur muzycznych, artystycznie samodzielnych, a jednak różnych i jednocześnie spojonych jednolitym celem. Zjazd nasz rozpoczyna swoją pracę w odpowiedzialnym i przełomowym okresie rozwoju radzieckiej twórczości muzycznej. Pomimo pewnych postępów naszych kompozytorów, my wciąż jeszcze mamy wielki, niespłacony dług wobec narodu.

Rosyjska muzyka klasyczna od zarania swego istnienia żywiła się sokami ludowymi. Cała muzyka narodów Z. S. S. R. jest nasycona śpiewnością. Widocznym świadectwem tego jest gigantyczny rozwój i rozkwit twórczości ludowo-pieśniarskiej za czasów władzy radzieckiej. Pieśnią żyje ruch masowy, który w naszym kraju doznał niespotykanego rozmachu. Młodość rośnie z pieśnią, z pieśnią na ustach pracuje i walczy cały nasz wielki naród za światłe ideały komunizmu. Na przestrzeni wielowiekowej historii narodu rosyjskiego tworzyły się i gromadziły w pieśniach niezliczone bogactwa ludowej twórczości muzycznej. One właśnie były mocnym gruntem dla formowania i rozwoju klasycznej muzyki rosyjskiej, wielkich operowych i symfonicznych utworów Glinki i Dargomyżskiego, Musorgskiego i Borodina, Rimskiego - Korsakowa i Czajkowskiego oraz innych utalentowanych kompozytorów. To znaczy przez cały okres świtania i rozkwitu muzyki rosyjskiej, od najprostszych do najbardziej skomplikowanych przejawów kunsztu artystycznego, słuchacze wchłaniali jako coś niezachwianego melodyczną istotę naszego rodzimego świata dźwięków Działacze rosyjskiej kultury muzycznej, zaczynając od Glinki, Odojewskiego, a kończąc na Korsakowie i Czajkowskim, doskonale rozumieli całą wadliwość, niedopuszczalność podziału sztuki na „wysoką" i „niską", na sztukę „dla mas" i dla „wybranych". Idąc w ślad za genialnymi ideami Bielińskiego, muzycy rosyjscy uważali cechy narodowe muzyki za wyraz najwyższych i najbardziej awangardowych dążeń w sztuce. Dlatego klasyczna szkoła rosyjska nie znała podziału na sztukę dla „was" i sztukę dla „nas", czyli dla estetów. Główne dążenia naszych klasyków muzycznych, zawarte były w rdzennie rosyjskim organicznym kojarzeniu estetycznego z etycznym, w dążeniu do poznawania współczesności przez awangardowe naukowo uzasadnione idee społeczne, przez zwrot ku eposowi narodowemu rodzimej przeszłości. Jakże charakterystyczny jest dla najwybitniejszych członków bałakirewskich zespołów artystycznych płomienny zachwyt rosyjskimi tematami historycznymi, który objawił się w tak monumentalnych operach, jak „Pskowiczanka", „Borys Godunow";

„Książę Igor". Łączność muzyki, w mnogości jej przemian, z narodowymi źródłami rosyjskiej kultury artystycznej nigdy nie przerwała się i nie polega jedynie na jawnym cytowaniu wzorów melodii ludowych. Rosyjska muzyka klasyczna brzmi po rosyjsku tak samo naturalnie jak rosyjski język kompozytora, którym on włada. Glinka pozostaje głęboko rosyjskim muzykiem nawet wówczas, gdy śmiało posługuje się włoskim b e l c a n t o. Znał on tak doskonale rosyjską pieśń ludową, że mógł bez szkody dla charakteru swej twórczości ogarniać piękno wyrazu innych kultur narodowych i odtwarzać ich formy. Słyszał on w muzyce przede wszystkim sztukę obcowania z ludźmi, sztukę podawaną z ust do ust, od uczucia do uczucia, a poznając ją, umiał znaleźć klucz do muzyki każdego narodu w jej najbardziej ludzkim przejawie. Głęboko zakorzeniona w muzyce rosyjskiej właściwość duchowej łączności twórcy z narodem stała się drogocenną tradycją. Światowe powodzenie Szecherezady Rimskiego-Korsakowa polega nie tylko na najsubtelniejszym mistrzostwie kolorytu, czy na powszechnej znajomości „Bajek z 1001 nocy". Sprawa jest znacznie głębsza; zdolność rosyjskiego kompozytora, jego miłość do bajki, obcowanie z ludźmi na gruncie podań ludowych, wszystko to wywołało w jego sztuce wyraziste środki i sposoby, namiętność i celowość w muzyce. To też utwór zainteresował, porwał mnóstwo ludzi i wciągnął ich w świat obrazów, melodii, rytmów i barw. To samo było z Borodinem i Musorgskim. To samo było z Czajkowskim, jednym z wyjątkowych mistrzów w obcowaniu ze słuchaczami, wrażliwym znawcą sztuki wywoływania niepokoju w człowieku siłą szczerych emocjonalnych melodii.

Pojęcie melodii, struktur melodycznych, jest szersze aniżeli pojęcie formy pieśniowej. Dla każdego, kto kocha muzykę, kto docenia jej znaczenie w życiu i kulturze, słowo „melodia" utożsamia się z czymś pięknym, uczuciowym, śpiewającym, niepokojącym serce słuchacza. W muzyce śpiewa samo życie, ważkie i przenikliwe uczucia ludzkie, śpiewa jego myśl o pięknie w życiu. Właśnie to coś m e l o d y c z n i e p i ę k n e g o usprawiedliwia cały historyczny rozwój prawdziwego mistrzostwa, skomplikowanej i mądrej techniki naszej sztuki. Dla formalistów, którzy utracili żywą łączność z pieśnią ludową, z uczuciowym i czystym światem piękna melodycznego, kunszt techniczny staje się pustym celem samym dla siebie, a sztuka — wstrętnym żonglerstwem. Melodia jest duszą muzyki. Człowiek śpiewający żąda śpiewania m e l o d i i. Po pierwotnej epoce instrumentów perkusyjnych, ludzkość dążyła do wynalezienia instrumentów melodycznych. Czy dźwięk się rodzi przy pomocy ludzkiego organu głosowego, czy przez pociągnięcie smyczkiem — każdy wykonawca grając z uczuciem lubi ś p i e w a ć na swoim instrumencie. Rozbudowanie form klasycznej muzyki instrumentalnej było natury m e l o d y c z n e j, powiedzmy raczej, polimelodycznej. Całe doświadczenie rosyjskiej opery klasycznej, która specjalnie wyróżnia się głęboką treścią wewnątrzną oraz jasną formą muzyczną, która jest rodzajem muzyki umiłowanym i dostępnym dla szerokich warstw narodu, świadczy o prawdziwie twórczym wykorzystaniu i rozwoju wybitnych bogactw melodyki ludowej. Nie tylko arie i recitatiwy są nią przesiąknięte, ale i złożone polifoniczne formy rosyjskiej twórczości operowej oraz przejrzysta harmonika i wspaniały koloryt instrumentalny. Klasycy rosyjscy osiągnęli wysoki poziom dramatycznego kunsztu melodycznego w operze, którą Czerny-

szewski sprawiedliwie uważał za najkompletniejszą formę muzyki jako sztuki. A jednak dziś, gdy naród radziecki kultywuje z roku na rok swój smak muzyczny, gdy rozwija go na podstawie coraz głębszego wnikania w istotę m e l o d i i i jej klasycznie doskonałe formy, część kompozytorów radzieckich wypierając najlepsze tradycje klasyków uległa fałszywemu „nowatorstwu" upadającej muzyki modernistycznej oraz wypaczonym formom amerykańskiego jazz'u. W ten sposób barbaryzując stopniowo swój smak oderwali się w swej muzyce od potrzeb artystycznych narodu. Chaotyczne efekty dźwiękowe, brudne plamy współbrzmień spowodowały odwrócenie się szerokich mas słuchaczy od zastraszającej muzyki formalistów. A więc, fałszywe nowatorstwo wypaczając istotny cel i charakter muzyki jako sztuki, pozbawiło kompozytorów źródła piękna i emocjonalnego ciepła — m e l o d i i.

Wiemy, że obecnie w prasie burżuazyjnej Europy i Ameryki wylewa się potoki brudnych insynuacyj pod adresem muzyki radzieckiej, że w obronie formalizmu, zjednoczyły się wszystkie reakcyjne siły twórczości muzycznej, w szeregach których występują tego rodzaju postacie, jak angielski znawca literatury Reymond Mortimer oraz filozof-idealista Bertrand Russel. Wieloznacznym jest fakt, że ten filozof uważał za konieczne wystąpić z wiele mówiącym artykułem przez radio. Rozumowania Rusel'a zadziwiają swoją trywialnością; odnosi się to zwłaszcza do jego rozumowań politycznych, do których pernamentnie ucieka się mimo propagowanej przez siebie „pogardy" dla polityki. „Artysta musi dążyć do celów znajdujących się poza zasięgiem polityki" — mówi Russel. Według niego „nie chodzi o to, kto ma rację z punktu widzenia sztuki, kompozytor czy krytycy, ale o to, czy artysta podlega kontroli z zewnątrz". Russel rzuca zdanie, że „artysta powinien być sługą ludzkości, jeśli ma ku temu zdolności", ale przy tym zauważa, że „zagadnienie funkcji artysty i filozofa ma dwa aspekty: jeden dla samego artysty, drugi dla publiczności". Wszystko to jest starą piosenką na nową modłę. Jeszcze francuscy „parnasiści" przeciwstawiali się wtargnięciu polityki do sztuki, nie spostrzegając, że sami pozostają w kręgu polityki — i to właśnie burżuazyjnej, klasowej. Ale metoda Russel'a jest gorszą od starej z tego powodu, że w niej wyraźnie występuje podwójna buchalteria zarówno w sferze estetycznej jak i etycznej. Parnasiści nie znali przynajmniej żadnych dwuaspektów w funkcjach artysty. Występowali oni w obronie „czystej" sztuki „sztuki dla sztuki", ignorując całkowicie zainteresowania publiczności. Współczesny „modernista" jest bez porównania bardziej tchórzliwy od swych poprzedników. Ucieka się on do podwójnej buchalterii: artysta powinien być dwulicowym Janusem i tworzyć dwie różne sztuki, jedną dla siebie, drugą dla publiczności. Formuła Russela, że „artysta powinien być sługą ludzkości, j e ś l i m a k u t e m u z d o l n o ś c i", jest kłamliwą i obłudną, albowiem naszym zdaniem, jeśli artysta nie ma ku temu zdolności, t o w c a l e n i e j e s t a r t y s t ą. I wreszcie — według nas — artysta może być sługą ludzkości tylko wtedy, gdy jest s ł u g ą s w e g o n a r o d u. W przeciwnym razie jego służba dla ludzkości jest czczym frazesem, maskującym wrogość albo w najlepszym wypadku obojętność dla spraw ludzkości. I tylko będąc oddanym, wiernym sługą swego narodu, artysta t y m s a m y m staje się sługą ludzkości. Dla artysty nie istnieją inne sposoby służenia ideałom ogólnoludzkim. Bezsporne jest ogólnoludzkie, wszechświatowe,

historyczne znaczenie twórczości takich kompozytorów jak Glinka, Czajkowski, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakow. A mogli oni osiągnąć to znaczenie tylko dzięki wiernej służbie swojemu narodowi, w którego języku oznajmili światu wielką prawdę o rosyjskiej sztuce narodowej. „Internacjonalizm w sztuce — mówi tow. Żdanow — rodzi się nie na podstawie umniejszania i pauperyzacji sztuki narodowej, lecz wręcz przeciwnie, powstaje on tam, gdzie kwitnie sztuka narodowa. Zapomnieć o tej prawdzie znaczy zgubić linię przewodnią, zgubić swoje oblicze, stać się kosmopolitą bez ojczyzny". Oczywiście trudno wymagać, żeby tak głęboka i jednocześnie wzniosła myśl mogła być dostępna dla Russel'a. Pod adresem Russel'a, jego amerykańskich, angielskich i innych współwyznawców, takich samych kosmopolitów bez ojczyzny jak i on, można skierować słowa starożytnego mówcy Lizjasza: „Ci ludzie są obywatelami jedynie przez przypadek urodzenia, w myślach ich ojczyzną jest każdy kraj, gdzie znajdujący wygody, albowiem ich ojczyzną nie jest państwo, lecz mienie". Znamy współczesną muzykę zachodnio-europejską i amerykańską! Nawet angielska Manschester Guardian zmuszona była powiedzieć o niektórych kompozytorach modernistycznych, że muzyka ich jest zaprzeczeniem wórczości muzycznej, prowadzącym ją do ślepego zaułka. Filozofia i estetyka współczesnego społeczeństwa burżuazyjnego jest przesiąknięta najbardziej ponurym pesymizmem. Ideologowie tego rozpadającego się społeczeństwa nawołują do martwych doktryn i filozoficznego nieżytu — do Hartmana i Oswalda Spenglera, Bergsona i Nietzschego, szukają ukojenia w mroku freudowskiej teorii podświadomości, w nierozsądnej mistyce Swendborga i t. d. W takim społeczeństwie duch twórczości ustępuje miejsca duchowi rozkładu. W matematycznych manipulacjach muzycznych modernistów, w geometryźmie sztuki plastycznej, kryje się mistyczne robakotoczenie. To nie przypadek, że „najświętszy papież" atonalistów Schönberg jest zwolennikiem najbardziej szatańskiej ze wszystkich nauk mistycznych — teozofii, to nie przypadek, że uczniowie jego, Berg i Webern, byli mistykami. Jest rzeczą obojętną dla nas, czy dekadenci spostrzegają fatalne podobieństwo swoich światopoglądów ze światopoglądami teoretyków niemieckiego faszyzmu. Widzimy wyraźnie to podobieństwo — i to jest jeszcze jednym sygnałem ostrzegawczym.

Czczy formalizm nigdy nie miał i nie ma głębokich korzeni w rosyjskiej narodowej kulturze artystycznej. Muzyka rosyjska żywiła się z tych samych źródeł ideologicznych co literatura. Nie znamy zupełnie tej charakterystycznej dla zachodnio-europejskiej kultury muzycznej odrębności zawodowej muzyki od innych rodzajów sztuki i literatury. Wielcy rosyjscy rewolucjoniści — demokraci, genialni myśliciele: Bieliński, Hercen, Czernyszewski, Dobrolubow byli duszpasterzami nie tylko rosyjskich literatów, ale i awangardowych muzyków. Dowody tego znajdujemy na każdym kroku w twórczości i publicystyce muzycznej „kuczkistów", jak Czajkowski i Taniejew. Rosyjska kultura muzyczna, mimo że ulegała wpływowi innych obcych kultur muzycznych, zachowała swoją duchową samodzielność i stanowczo przeciwstawiła się „modnym" prądom idącym z Zachodu. Nawet wszechpotężny ongiś wagneryzm prawie nie wpłynął na rosyjską twórczość muzyczną. Wybitna jest umiejętność klasyków rosyjskich wnikliwego przysłuchiwania się wszystkiemu, co się tworzyło i tworzy w obcych kulturach muzycznych a jednocześnie pozostawa-

nia w pełnym tego słowa znaczeniu narodowymi artystami rosyjskimi. Uwagę krytyka Ławrowa, że muzyka Glinki, nawet w wypadku, gdy przedstawia jakiś szczegół obcy, nierosyjski, pozostaje zupełnie rosyjską, można odnieść do wszystkich wielkich kompozytorów rosyjskich. Zasada czynnika ludowego, w sztuce sformułowana przez Bielińskiego, Hercena, Czernyszewskiego, znalazła najgłębszy wyraz w rosyjskiej muzyce klasycznej. „Lud tworzy muzykę, my, muzycy ją tylko aranżujemy". Który z artystów Zachodu wzniósłby się na wyżyny glinkowskiego rozumowania o znaczeniu pierwiastków ludowych w twórczości muzycznej? I jaki zachodnio-europejski muzykolog mógłby wypowiedzieć tak płomienną, poetycką pochwałę na cześć muzyki ludowej jak to uczynił Sierow: „Podobnie jak lilia swoim strojnym cnotliwym ubiorem zaćmiewa blask brokatu i drogocennych kamieni, tak muzyka ludowa właśnie przez swoją dziecięcą prostotę jest tysiąc razy bogatsza i mocniejsza, niż wszystkie wyrafinowania szkolarskiej przemądrzałości, głoszone przez pedantów w konserwatoriach i akademiach muzycznych". Zasada rosyjskiej klasycznej tradycji muzycznej, zasada muzycznego realizmu tkwi właśnie w tym szacunku dla mądrości ludowej twórczości.

Radziecka kultura muzyczna jest prawomocną następczynią wielkich bogactw artystycznych, stworzonych przez rosyjskich klasyków-kompozytorów. Tradycje sztuki narodu rosyjskiego, jak i wszystkich narodów naszego kraju, stały się podstawą, fundamentem dla rozwoju muzyki radzieckiej. Nasza radziecka estetyka socjalistyczna różni się zasadniczo od starej, a nawet od awangardowej estetyki demokratycznej. Jej różnica określona jest nowymi jakościami naszej socjalistycznej epoki, nowymi światopoglądami radzieckich artystów. Bohaterzy i wzory, idee i uczucia naszej teraźniejszości związane są z przejawami nowego socjalistycznego porządku społecznego, nowych stosunków pomiędzy ludzmi. Gorki mówił, że „jako punkt wyjściowy realizmu socjalistycznego należy przyjąć twierdzenie Engelsa: życie jest złożonym i nieprzerwanym ruchem, zmianą". Gorki kładł szczególny nacisk na twierdzenie, że socjalistyczny realizm pokazuje rzeczywistość nie w statycznym, nieruchomym stanie, lecz w rozwoju i w przejściu teraźniejszości w przyszłość. Tego należy się trzymać — wskazywał Gorki, mówiąc o socjalistycznym realizmie. Właśnie dlatego muszą nasi kompozytorzy, nasi pisarze, nasi działacze sztuki socjalistycznej śmiało patrzeć w nasze jutro. Kontury przyszłości komunistycznej wyraźnie zarysowują się już w teraźniejszości, znajdują się w każdym codziennym przejawie naszej socjalistycznej rzeczywistości. Romantyczne ujęcie bezpośredniej współczesności przez artystę radzieckiego jest w tym sensie całkowicie usprawiedliwione. Socjalistyczny realizm daje artyście możność prawdziwego i barwnego odtworzenia naszej rzeczywistości, perspektywy ruchu naszego społeczeństwa, rozwoju duchowego bogactwa narodu radzieckiego, jego jutra. Stąd możliwość i konieczność odtwarzania naszej rzeczywistości w jej rozwoju, stąd rewolucyjny romantyzm jako część składowa socjalistycznego realizmu. Artysta radziecki nie ma potrzeby, jak wielu burżuazyjnych artystów (nawet za ich najlepszych czasów), strojenia swoich bohaterów w ubiory z minionych epok „romantycznych". Pamiętamy, jak to było z Verdi'm w okresie narodowo-wyzwoleńczej walki albo z kompozytorami rewolucji francuskiej. Romantyczny bohater naszej radzieckiej współczesności znajduje

się obok naszego artysty. W poszukiwaniach idei piękna nie ma on potrzeby idealizowania przeszłości albo przedstawiania fantastycznej przyszłości w mglistych obrazach. Piękno jest dokoła nas, w naszym życiu. Artysta radziecki, który posiadł styl realizmu socjalistycznego, widzi jasno perspektywę rozwoju tego piękna. To piękno — to nie mglista abstrakcja przyszłości, ale realny obraz teraźniejszości z zupełnie określonym rozwojem w przyszłości.

Człowieka radzieckiego cechuje nowe uczucie, nowa świadomość. Czystość moralna, szlachetność i wola, płomienna miłość ojczyzny, wzniosłe ideały — oto zaledwie kilka rysów jego oblicza. Właśnie te zalety człowieka radzieckiego są natchnieniem naszych pisarzy, przyczyniają się do powstawania wybitnych wzorów, które zjednały sobie miłość i uznanie narodu. Działacze naszej sztuki — „inżynierowie ludzkich dusz" — wyczuwając lepiej zalety radzieckiego człowieka, widząc realniej rozwój i bogactwo przyszłości, są powołani do aktywnego współdziałania z tym procesem, a tworząc wzory szlachetne, prawdziwe i piękne, do wykorzeniania przeżytków przeszłości w świadomości radzieckiego człowieka. „Realizm socjalistyczny — pisał Gorki — utwierdza istnienie jako czynność, jako twórczość, której celem jest nieprzerwany rozwój najbardziej wartościowych zdolności indywidualnych człowieka dla pokonania sił przyrody, dla jego zdrowia i długiego życia, dla wielkiego szczęścia istnienia na ziemi".

Nasi kompozytorzy są powołani, aby szeroko wykorzystać i kunsztownie rozwinąć w swojej twórczości całą wielostronność samodzielnych form artystycznych, w które tak bogato wyposażone są narodowe kultury muzyczne narodów Z. S. R. R. Musimy studiować najbardziej wartościowy folklor muzyczny naszych bratnich republik. Są w nim niewyczerpane źródła twórczego natchnienia dla kompozytorów, którzy budują twórczość muzyczną kraju radzieckiego, twórczość socjalistyczną w treści, narodową w formie.

Problem pozytywnego wzoru jest w tej chwili jednym z głównych (jeżeli nie głównym) zagadnień w radzieckiej twórczości muzycznej. Słabo jeszcze zarysowuje się w muzyce wzór naszego człowieka radzieckiego, bohatera socjalistycznego społeczeństwa, hołdującego idei piękna. Zaledwie niektóre cechy ujawniają się w pieśni radzieckiej. W wielkich formach muzycznych, gdzie formalistyczny problem pozytywnego wzoru, problem odzwierciedlenia piękna naszej rzeczywistości, ale nawet nie wytknięto dla niego dróg. Aby stworzyć wzór pozytywnego bohatera należy studiować naszą rzeczywistość oraz doprowadzać do doskonałości umiejętność wcielania jej w muzykę. Jednakże, jak powiedział w swoim wystąpieniu tow. Żdanow, do muzyki wnosi się tyle trywialnego, tyle fałszywego, że przestaje ona odpowiadać swojemu zadaniu. Kompozytorzy kierunku formalistycznego nie chcieli zrozumieć, że nie można pozyskać sympatii słuchacza, nie można stworzyć pociągającego obrazu bohatera, n. p. w operze, jeżeli partia wokalna składa się z samych recitatiwów, a melodia w orkiestrze jest całkowicie pozbawiona kantyleny. Realizm socjalistyczny wymaga odzwierciadlenia życia przez nieprzerwany ruch dialekyczny, przez konsekwentne i nieuniknione stawianie się „nowego", przez obumieranie starego. To znaczy, że dodatni bohaterowie, którzy noszą w sobie to, co nowe i piękne, muszą stanąć w centrum uwagi naszych kompozytorów. Głównym zadaniem muzyki radzieckiej musi stać się uplastycznienie

przodującego człowieka socjalistycznego społeczeństwa, stwarzanie wzorów, które by porywały i wychowały nasz naród. I jeszcze jedno zagadnienie bezpośrednio związane z nową estetyką socjalistyczną, mianowicie sprawa języka naszej muzyki radzieckiej. Kompozytorzy radzieccy doszli do przekonania, że sztuka, pozbawiona podstawy narodowej, skazana jest na całkowitą zagładę. Na to samo zwracali uwagę w swoim czasie awangardowi demokratyczni działacze muzyki klasycznej. To też trzeba kategorycznie przeciwstawić się wszystkim próbom oderwania sztuki od narodu w naszej epoce, w naszym kraju. Niektórzy kompozytorzy zarazili się formalistycznym pseudonowatorstwem. To doprowadziło ich do utraty smaku. Ale nic nie robi się dla uzdrowienia smaku, dla zrozumienia istoty melodii. Kompozytorom potrzebne jest wielkie archiwum — zbiór płyt, zbiór zapisanych wzorów różnych kultur melodycznych. U nas stosuje się głównie „cytowanie pieśni", opracowanie wykorzystanych tematów ludowych. To jest tylko jeden ze środków przedostania się do skarbca melodycznego narodu. Jednakże kompozytorzy często przechodzą od „nucenia" do rafinowanego opracowania racjonalnego i znowu trafiają w klatkę „pseudonowatorstwa", albo „w madejowe łoże" niemieckich chóralnych pieśni. Znacznie ważniejsze i pożyteczniejsze byłyby dla kompozytorów ekspedycje terenowe, albowiem w bezpośrednim zetknięciu się z pieśnią ludową tkwi żywe źródło dla praktyki kompozytorskiej, dla rozwoju twórczego smaku melodycznego, bezcenny materiał dla kantyleny i recitatiwu. Przypomnijmy sobie, jak uciekał się do tego źródła Musorgski! Kochać, zbierać, studiować sztukę ludową, uczyć się od ludu i od wielkich mistrzów rosyjskiej muzyki klasycznej, u Glinki, Musorgskiego, Korsakowa, Borodina, Czajkowskiego, jest świętym obowiązkiem każdego kompozytora radzieckiego. Bez żywej, twórczej łączności z narodem, ze sztuką ludową, bez głębokiego przyswajania rodzimej muzyki klasycznej nie stworzymy klasycznej muzyki radzieckiej.

Radzieccy kompozytorzy powołani są do podjęcia rozwoju, doskonalenia, lepszego i progresywnego wzbogacania tradycji światowego klasycyzmu muzycznego. Tylko ze ścisłego związku zawodowego i ludowego kunsztu artystycznego zrodzi się styl epoki — realizm socjalistyczny, największe osiągnięcie w dziedzinie artystycznej kultury narodu zwycięsko budującego komunizm. O ile utwór prawidłowo i jasno odzwierciedla awangardowe idee naszej współczesności, o ile jest wyrazem myśli i uczuć naszego narodu, wreszcie o ile on jest dostępny szerokim masom słuchaczy i wznosi ich na coraz to wyższy poziom odczuwania estetycznego — o tyle większą i potężniejszą jest siła jego wpływu, o tyle szerszym jest krąg ludzi, w sercach których znajdzie głęboki i twórczy oddźwięk. To nie znaczy, że wszystkie formy muzyczne — symfonia i pieśń, opera i kwartet — muszą znaleźć wymowę w jednym języku, muszą wykazywać ten sam poziom techniczny. Jednakże niezależnie od tego, jaki rodzaj tworzy kompozytor, musi on dążyć do maksymalnego rozszerzenia kręgu swoich słuchaczy. Jeszcze Czajkowski pisał o tym, że pragnąłby wszystkimi siłami duszy, aby muzyka jego rozpowszechniła się, aby się zwiększyła liczba ludzi, znajdujących w niej ukojenie i oparcie. Niezmiernie rozszerzył on krąg słuchaczy i zasięg działania żanrów symfonicznych, nasycił je śpiewnością, wykorzystując śmiało żyjące w narodzie bogactwa. Kto, jak nie my, artyści radzieccy, ma wzbogacać i rozwijać te postępowe tradycje? Kto,

jak nie my, ludzie najdemokratyczniejszego na świecie kraju, ma dążyć do tworzenia różnych form muzycznych, zwróconych ku milionom słuchaczy? Muzyka radziecka staje przed całą postępową ludzkością jako sztuka młoda, rześka, przekonana o słuszności swoich poszukiwań i założeń estetycznych. Uczucie narodzin n o w e g o świata brzmi w niej tak płomiennie, jak nienawiść do jego wrogów. W naszym kraju powstały tysiące zawodowych kół muzycznych, zbudowano nowe teatry, ogromne sale koncertowe. Są wszystkie warunki ku temu, aby twórczość nasza stała się własnością wielomilionowych rzesz słuchaczy. Chodzi o prawdziwą pełnowartościową twórczość. Chodzi o utwory, godne naszej wielkiej socjalistycznej epoki.

(tłum. Olga Łada)

DR ANTONI SYCHRA (Praga)

MUZYKA JAKO REFLEKS I SYMBOL

Nie jest przypadkiem fakt, że obszerny temat, znajdujący się na porządku obrad tej sekcji określamy jako problem refleksu i symbolu w muzyce (w sensie socjologicznym). Zagadnienie funkcyj społecznych muzyki jest wielokształtne i dzieli się na cały szereg zagadnień cząstkowych. Może ono być rozpatrywane jako program kompozycji, który w sytuacji takiej, jak np. obecna, podąża bezpośrednio za epoką, w której sztuka zrosła się ze swymi funkcjami społecznymi. Również dobrze zagadnienie to można pojmować w sensie polityki kulturalnej — i wówczas nie jest ono w sumie niczym innym, niż wysiłek rozgraniczenia podaży od popytu w epoce, czy określonym środowisku, niż dążenie do dokładniejszego sprecyzowania wymagań stawianych kompozytorom przez społeczeństwo. Często może być ono także pojmowane jako problem organizacyjny i w tym wypadku obejmuje cały kompleks zadań, począwszy od ustalenia planów działalności wydawniczej aż do wykonywania dzieł muzycznych w salach koncertowych, teatrach, radio w organizacji konkursów i t. p. Ponadto pewna strona tego zagadnienia ukazuje się nam jako zadanie kulturotwórcze, polegające na organizacji wychowania muzycznego w szkołach i poza nimi, organizacji brygad kulturalnych, tournées, konkursów, twórczości ludowej i t. p. Wreszcie — tak właśnie, jak dzieje się to w naszych czasach — może ono obejmować wszystkie te zadania łącznie i jeszcze wiele innych. Lecz oś wszystkich tych zagadnień cząstkowych ukształtowana jest przez problem zasadniczy, t. j. p r o b l e m s t o s u n k u m u z y k i d o r z e c z y w i s t o ś c i. I właśnie dziś pragniemy zająć się tym problemem w naszej wypowiedzi.

Pytanie, na czym polega refleks w muzyce, sprawiało i sprawia zawsze trudności estetykom. W poezji sytuacja wydawałaby się jasna. Od początku refleks rzeczywistości zjawiał się jako wypośrodkowanie wszystkich problemów, jakimi żyje społeczeństwo w pewnej epoce lub w pewnym środowisku. Pytanie zdawałoby się równie proste, jeśli chodzi o sztuki plastyczne; refleks w malarstwie był pojmowany jako przedstawienie rzeczywistości, nawet wtedy, kiedy podlegała ona generalizacji, idealizacji, stylizacji czy deformacji. I wreszcie, w architekturze było jasne, że poszczególne dzieła sztuki są refleksem funkcyj, jakie spełniają budowle w tej czy innej epoce lub środowisku.

Inaczej mówiąc, że dzieła architektoniczne są wynikiem potrzeb społecznych. Inaczej ma się rzecz z muzyką. Jako sztuka jest ona często określana jako zjawisko ekskluzywne, które samo stwarza swoją rzeczywistość i nie wyraża, jak mówi Hanslick niczego poza ideami muzycznymi.

Wystarczy jednak spojrzeć wstecz, zagłębiając się w dzieje ewolucji muzyki, by stwjerdzić, że opinia o wyłączności muzyki jest błędna, i że to właśnie funkcje społeczne, podobnie jak w architekturze, łączą muzykę ze światem pozamuzycznym. Etnologia muzyczna przytoczyć może dość dowodów na to, ze muzyka od początku swego rozwoju towarzyszy najrozmaitszym rodzajom czynności ludzkich. Na najbardziej prymitywnym szczeblu rozwoju wiąże się ona przede wszystkim z magią, towarzyszy pracy, śpiewom wojennym, tańcom, zaklinaniom szamanów zwalczającym choroby, uroczystościom, pogrzebom itd. Dlatego właśnie, jak twierdzą Sachs, Lachman, Lach i in., człowiek prymitywny nie dąży do osiągnięcia piękna dźwięku, lecz wyraża swoje potrzeby wewnętrzne muzyką gwałtowną, by odróżnić ją od wszystkiego, co jest ludzkie. Posługiwanie się instrumentami sprawia mu często wielkie trudności a wywołany w rezultacie dźwięk, który zazwyczaj jest ubogi, stara się jedynie przywołać tajemniczy, magiczny głos przodków; np. t. zw. „dziką melodię", wywołuje się przy pomocy fletu nosowego, gdyż oddech według wiary ludów prymitywnych zatrzymuje duszę. Związek z kultem, czy jakąkolwiek inną czynnością czy działalnością jest tak rozległy, że kompozycja muzyczna sama w sobie traci niekiedy sens. Oto w strukturze formy muzycznej pewnych tańców ceremonialnych trzeba liczyć się z faktem, że instrumenty przestaną grać i zastąpi je dźwięk spowodowany ruchami tańca (tupanie, brzęk klejnotów), wobec czego sama forma muzyczna bez ruchu tańca byłaby czymś niekompletnym. Związek z funkcjami pozamuzycznymi jest jeszcze szerszy na wyższych szczeblach ewolucji muzyki u ludów kulturalnych pozaeuropejskich. Wiemy naprzykład, przede wszystkim dzięki pracom Hornbostla, że nawet systemy skal często nie są wynikami rozwoju czysto muzycznego, lecz rezultatem budowy instrumentów (podział struny czy rozmieszczenie otworów w rurze) lub mają związek z podstawami kosmologicznymi czy symboliką liczb.

Podporządkowanie twórczości muzycznej funkcjom pozamuzycznym przejawiło się jeszcze silniej w średniowieczu. Muzyka, podobne jak inne rodzaje sztuk, pozostawała w tej epoce przeważnie na usługach kultu religijnego. Tonacje kościelne uzależnione były od poszczególnych okresów roku kościelnego lub pewnych części mszy. Różnorodność stylów muzycznych odpowiadała odnośnym funkcjom liturgicznym. Części, w których brał udział lud, były bardziej prymitywne, części śpiewane przez chór bardziej skomplikowane; najbogatsze zaś były śpiewy przeznaczone dla solistów. Lecz to nie było wszystko, istniały pewne stałe formuły melodyczne, które przez swoją funkcję pozostawały w związku z czynnościami liturgicznymi, czy okresami roku kościelnego. Poczucie ścisłego związku tych formuł z konkretnymi czynnościami było tak silne, że używało się ich bez względu na deklamację słowa, strukturę rytmiczną i t. p. Nasuwa się uderzający przykład z psalmodii: wiadomo, że do deklamacji tekstów liturgicznych używano rygorystycznych reguł, dotyczących stałych formuł melodycznych dla odnośnych form syntaktycznych. Kanony te, zróżnicowane wewnętrznie były związane z różnymi czynnościami liturgicz-

nymi. Poza funkcją liturgiczną należy przypomnieć funkcję pedagogiczną śpiewu kościelnego i sztuki religijnej średniowiecza w ogóle. Piotr Wagner stwierdza kilkakrotnie, że przede wszystkim w hymnach dokonywało się szerzenie słowa Bożego przez piękno muzyki w sposób przystępny ludowi i zrozumiały zarazem. Oto dlaczego melodie ludowe znajdowały się często w hymnach Podobną rolę wychowawczą i propagandową spełniały również obrazy z życia Chrystusa i Świętych, które miały na celu popularyzację historii biblijnych wśród ludu nieumiejącego jeszcze czytać. Wiadomo także, że sekwencje i tropy nie były niczym innym, jak tylko popularyzacją kultu liturgicznego. Z tego wszystkiego wynika, że funkcja polityczna sztuki średniowiecza pozostaje w ścisłym związku z jej funkcją wychowawczą i propagandową. Podkreślano niejednokrotnie, że cały przepych zewnętrznej strony kultu religijnego pomagał — i nie był to czynnik najmniej ważny — do odwrócenia zainteresowań wiernych od konkretnej walki politycznej, do zwrócenia jej ku rzeczom nadprzyrodzonym i — jak świadczy nasza historia — stawał się częstokroć instrumentem polityki. Może tych kilka uwag wystarczy, by wykazać w jakim stopniu odbijają się w muzyce warunki społeczne. Dzieło P. Wagnera o chorale gregoriańskim dowodzi, że nie można zrozumieć średniowiecznego śpiewu kościelnego (nawet w jego aspekcie czysto muzycznym), jeśli nie weźmie się pod uwagę jego funkcyj społecznych w całej ich rozciągłości.

I wszystko to, co można było tak jasno wytłumaczyć w muzyce kościelnej, da się zastosować do muzyki innych epok w ogóle. Styl muzyczny w każdej epoce jest bogato zróżniczkowany od wewnątrz i często nie jest trudny do rozpoznania, nawet dla laika, przynajmniej w swoich głównych zarysach, np. muzykę świecką od muzyki kościelnej, liryczną od dramatycznej, symfoniczną od kameralnej, poszczególne rodzaje tańca i t. p. Należy zdać sobie sprawę z tego, że pewien zespół funkcyj nie łączy się tam tak, jak w mowie pewne określone pojęcia, pozostając w ścisłym związku z sensem słowa (i nawet w mowie przekształcają się te pojęcia, ale o wiele wolniej, albowiem w przeciwnym wypadku możliwość zrozumienia zostałaby zniesiona). Te same funkcje mogą być wyrażone w różnych epokach różnymi środkami. Tak np. w marszu pogrzebowym Haendla z oratorium „Saul", t. zn. w epoce, kiedy rytmika taktowa nie dominowała jeszcze w tych rozmiarach, jak w epokach następnych, stały rytm marszowy jest wyrażony na podłożu powolnego tempa przez stałe formuły rytmiczno-melodyczne. U Beethovena natomiast, kiedy rytmika taktowa osiągnęła punkt szczytowy swego rozwoju, jest on wyrażony przez akcentowanie mocnej części taktu przy pomocy przedłużenia wartości rytmicznej. W epoce romantycznej np. w „Narzeczonej z Messyny" Fibicha, nastąpił zanik właściwej funkcji marsza żałobnego i zamiast akcentacji rytmicznej marsza, powstaje tu ogólna atmosfera żałobna. Fibich używa do tego różnych środków emocjonalnych, związanych z marszem żałobnym na płaszczyźnie odległej. A jednak wszystkie te formy wyrażają tę samą funkcję marsza żałobnego. Błąd dociekań muzyczno-hermeneutycznych (teoria uczuć i estetyka wyrazu) nie leżał w obserwacji cząstkowej, lecz w założeniu, że pewny wyraz emotywny odpowiada pewnym formom dźwiękowym — i to niezmiennie na skutek prawa naturalnego. Obie teorie przynajmniej zakładały (jak np. Schering), że ekspresja jest silnie i konwen-

cjonalnie związana z ukształtowaniami dźwiękowymi tak, jak w mowie znaczenie wyrazu ze słowem.

Adaptacja muzyki z różnymi funkcjami społecznymi przynosi ze sobą jeszcze inną rzecz, mianowicie rozległy związek z koncepcją ogólną według której percypuje się rzeczywistość panującą w danej epoce czy danym środowisku. Koncepcja ta wpływa sama w pewnej mierze na dobór i hierarchię środków muzycznych. I tak w dawnym śpiewie kościelnym kryje się i dominuje tendencja odsunięcia muzyki religijnej od wszystkich czynników pobocznych. Początkowo, od czasu Ojców Kościoła, starano się przede wszystkim oczyścić muzykę z elementów pogańskich, później, uchronić ją przed wpływami świeckimi. Klemens Aleksandryjski nakazuje przeto, by wystrzegano się postępow chromatycznych i zwrotów praktykowanych w tańcach orgiastycznych. Z tej samej przyczyny wykluczano akompaniament instrumentalny, redukowano zróżnicowanie rytmiczne do minimum, zwalczano początkowo rozwijającą się polifonię. Konsekwencje tych dążeń ściśle charakteryzują styl gregoriański: melodia, w której muzyka w sposób najbardziej uderzający różni się od wszelkich przejawów pozamuzycznych — i to melodia ściśle diatoniczna odrzucająca wszelkie czynniki, przede wszystkim artykulację symetryczną, charakterystyczną dla muzyki ludowej, zwłaszcza tanecznej. Podobna tendencja pojawia się znów w epoce reformacji w polifonii, jak to zauważył Kurth w swym dziele o kontrapunkcie linearnym, kiedy to rozwój głosów indywidualnych zatarł wszelkie inne czynniki. W klasycyzmie natomiast, jak stwierdzają Worringer, Kurth i inni, przejawiło się zeświecczenie koncepcji świata przez użycie różnorodności środków ludowych, świeckich i kościelnych. Z pewnością celowo propaguje się w tej epoce starą dewizę „jedność w różności". Wszystkie czynniki muzyczne, rytmika, melodyka, harmonika, kolorystyka, są skoordynowane i ściśle powiązane; w miejsce ciągłego rozwoju melodycznego występuje melodyka symetryczna. Widoczna jest koneksja z wiekiem oświecenia, który zarzuca pojęcia dawnego świata i doszukuje się we wszystkich epokach porządku ludzkiego na drogach dociekania naukowego. Noetyczne pojmowanie rzeczywistości można wyraźnie zauważyć w zasadzie twórczej impresjonizmu muzycznego. Początków jego należy szukać w malarstwie, które łączy się z koncepcją pozytywizmu i może bez żadnej wzruszającej interpretacji uchwycić poszczególne doświadczenie, indywidulne przejawy emotywne w dekompozycji przedmiotu w szeregu skojarzeń i plam barwnych. W muzyce przeważa barwa i cieniowanie nad innymi elementami; melodyka, akordyka, rytm, tempo, dynamika, agogika — wszystkie te elementy zatracają tu funkcje, jakie miały dotychczas, stając się wyrazam barwy. Dźwięki i interwały, melodia, która często jest tylko jednym akordem — wszystko to spełnia rolę barwy. Muzyka traci często możność wyrażania i przedstawiania wprost, podkreśla aż do ostatnich granic możliwości struktury swego materiału, koncepcję noetyczną rzeczywistości, panującą we wszystkich gałęziach sztuki, przede wszystkim w malarstwie. I ta przewaga koncepcji rzeczywistości jest obok dostosowania się do funkcji społecznych drugą zasadniczą i specyficzną formą refleksu w muzyce.

Nawet tych kilka krótkich przykładów wystarczy może do wykazania, że muzyka odzwierciedlała procesy ewolucji społecznej tak, jak inne sztuki.

Przystosowuje się ona do najrozmaitszych funkcji społecznych, jakie napotyka i jest podobnie jak architektura w pewnej mierze produktem potrzeb społecznych. Jest zarazem naprawdę refleksem idei uniwersalnej, gdyż w strukturze swej i kształtowaniu (porządkowaniu, organizacji) materiału idzie za najwyższymi osiągnięciami noetycznej koncepcji rzeczywistości, panującej w pewnej epoce czy pewnym środowisku. Byłoby jednak błędem — chcemy to wyraźnie podkreślić — przypuszczanie, że w tym, co zamierzamy wyjaśnić, będziemy starali się udowodnić, że ewolucja muzyczna jest bez reszty odbiciem rzeczywistości. Przeciwnie, sama istota ewolucji muzyki tak, jak i innych sztuk, polega na tym, że najróżnorodniejsze dążenia krzyżują się wciąż bez przerwy, że powstają nowe kolizje, których wynikiem jest fakt, iż styl muzyczny nie jest nigdy zjawiskiem statycznym, lecz zawsze dynamicznym, ruchomym. Od chwili swego powstania muzyka rozwija się po dwóch zasadniczych liniach: pierwsza (heteronomia ewolucji) polega na ciągłej adaptacji do nowych funkcji, druga (immanentność ewolucji), na oderwaniu się od dawnego rozwoju i na podejmowaniu zadań nowych. Rozwiązanie wysiłków twórczych w ścisłym znaczeniu tego słowa dąży zawsze do rozszerzenia muzyki poza cele, jakie wyznaczają jej funkcje społeczne, czy notyczna koncepcja rzeczywistości. Pamiętajmy, jak musiano walczyć w epoce śpiewu kościelnego przeciwko wpływowi elementów heterogenicznych, świeckich, rytmice tanecznej, chromatyce i t. p. Karłowacenie jednego z dwóch dążeń, t. zw. redukcja problematyki twórczej do jednego tylko dążenia — bez względu na to, czy byłaby to prosta adaptacja funkcyj społecznych przy zachowaniu ścisłego kanonu środków dawnych, czy też jedynie rozwiązanie problemów twórczości bez brania pod uwagę funkcyj społecznych — odbija się w sposób fatalny, wywołując stagnację twórczą. I tak jest rzeczywiście, albowiem jeśli jest znana nam marksistowska teoria refleksu, refleks rzeczywistości w sztuce nie jest wyłącznie zjawiskiem biernym. Przeciwnie, twórczość w sztuce wyprzedza często w rozwiązaniu swoich zagadnień przyszłą ewolucję. Uderzającym tego przykładem jest w muzyce czeskiej Bedřich Smetana.

Wskazaliśmy w skrócie na czym polega znaczenie refleksu w muzyce. We wstępie zauważyliśmy, że muzyka, podobnie jak i inne gałęzie sztuki, nie była wyłącznie refleksem, lecz także symbolem. Charakteryzując muzykę jako symbol, pragniemy uchwycić specyficzną naturę przedmiotowego refleksu podmiotowej rzeczywistości w sztuce. Zrazu wydaje się nam, że problematyka ta jest zbyt psychologizująca. Sytuację ujmuje się w taki sposób, jakgdyby artysta nie czynił nic innego, tylko po prostu przeżył intensywnie podczas pewnego okresu jedno doświadczenie i jak gdyby doświadczenie to miało wystarczyć do stworzenia środków, które tłumaczyłyby adekwatnie rzeczywistość lub były zdolne do podjęcia odnośnych funkcyj społecznych. Sytuacja nie jest jednak tak prosta i refleks rzeczywistością w sztuce nie powstaje w sposób mechaniczny. Gdyby tak było, jakże wytłumaczylibyśmy, że w epoce polifonii w sumie chodziło o tę samą tendencję, t. zn. o uwolnienie muzyki od wszystkich elementów świeckich i o skoncentrowanie wszystkich dążeń w transcedentalnym celu życia — i że w każdej epoce rezultat był zupełnie inny. Należy zrozumieć, że środki muzyczne nie są sprawą jednego twórcy wyłącznie. Należą one do całej zbiorowości. Tworzą kanony w pewnych funkcjach społecznych

i stają się częścią świadomości zbiorowej jako oznaczenia pozostające w związku z funkcjami, z którymi są związane w sposób taki, że nawet laik może często określić pewien styl jako kościelny, rokokowy lub jako muzykę na uroczystości, żałobną itd. Co do refleksu rzeczywistości przedmiotowej w muzyce, to nie polega on — lub też nie polega wyłącznie — na tworzeniu nowych środków, które zawsze tłumaczą nową rzeczywistość lub przynoszą nowe funkcje, lecz opiera się przede wszystkim na przetworzeniu i przeniesieniu środków stworzonych przez tradycję muzyczną w ciągu całego rozwoju historycznego.

I wszystkie te środki, nawet jeśli przyjęły nowe funkcje, są wyrazem kanonów dawniejszych, sygnalizując ówczesną rzeczywistość, z którą były związane — i co z tego wynika, mają sens symboli konwencjonalnych. Artysta twórczy nie reaguje na rzeczywistość wprost; ma on do swej dyspozycji cały zasób środków konwencjonalnych, które układa, przekształca i przemieszcza bez przerwy, podobnie jak w języku człowiek nie tworzy na nowo środków pośredniczących (porozumienia, wyrazu), lecz używa w różnych stopniach sformułowań, które rozwijały się podczas ewolucji języka. Tak więc w wypadku, gdy artysta odwraca się radykalnie od tradycji, wówczas dokonuje on z estetycznego punktu widzenia właściwie rozszerzenia norm, które doszłoby do świadomości zbiorowej, co w rezultacie prowadzi do ich zamierzonego pogwałcenia. Odnosi się to również do interpretacji muzycznej. Gdyby tak nie było, jakże możnaby mówić o interpretacji stylu klasycznego, akademickiego, romantycznego, impresjonistycznego i t. p., gdyby każda epoka nie miała pewnego zespołu środków, których używała do interpretacji dzieł muzycznych, gdyby nie była określona pewnymi normami przez siebie używanymi lub odrzucanymi?

W planie dalszym każda twórczość muzyczna kształtuje się przy pomocy jakiegoś konwencjonalnego systemu tonalnego, który wyłonił się z procesu refleksu rzeczywistości trwającego przez długi okres rozwoju. Natura tego symbolicznego systemu nie pozostaje w stanie trwałym, lecz podlega ciągłemu rozwojowi. Na podstawie tego faktu można również wyjaśnić to, co nazywamy narodowym charakterem muzyki. U każdego bowiem narodu powstawały z rozwojem sztuki inne problemy w muzyce, inne refleksy rzeczywistości i stąd pochodzi różnorodność poszczególnych kultur muzycznych. Gdybyśmy nie znali symbolicznego systemu świadomości takiej czy innej zbiorowości, jak wytłumaczylibyśmy ciągłość ewolucji w pewnym środowisku? I gdybyśmy określili refleks rzeczywistości jako prosty wyraz reakcji jednostki na otaczającą ją rzeczywistość, to jak można by wytłumaczyć charakter narodowy muzyki, jeżeli nie przez rasy, przez biopsychologiczny organizm poszczególnych narodów? Lecz proces refleksu rzeczywistości tworzy cały system środków tradycyjnych tak samo, jak w innej dziedzinie dzieje się to z językiem. W całej ewolucji sztuki odbywa się to na dalszym planie tego symbolicznego systemu konwencjonalnego, lub też jedynie wypełnia go tak, jak to jest np. w folklorze lub było chorale gregoriańskim. Przejawia się ono również wówczas, kiedy twórczość muzyczna polega w wielkiej części na kombinacjach środków należących do wszystkich, albo jeśli się zmienia tak, jak dzieje się to w epokach następnych z nowymi dążeniami i obrazoburstwem w sztuce. To, co nazywamy ekspresją emotywną konstrukcji muzycznych, jest

w pewnej mierze kwestią umowną. Tak np. w naszej muzyce można z pewną, nawet dość dużą, rezerwą powiedzieć, że tryb majorowy wiąże się z wyrazem radości, tryb zaś minorowy z wrażeniem smutku, melancholii i t. p.

Nie jest wykluczone — wiemy o tym obecnie bardzo niewiele — że dążenia te opierają się na jakimś psychologicznym wpływie muzyki, który oczywiście zmienia się w szerokich granicach zależnie od poszczególnych indywidualności. Wyraz emocjonalny trybu majorowego, czy minorowego byłby ubogi, gdyby, idąc poprzez tradycję sztuki, tryby te nie były związane z pewnymi funkcjami społecznymi, tryb majorowy z wesołymi pieśniami tanecznymi i muzyką na uroczystości, tryb zaś minorowy z marszami żałobnymi, pieśniami monotonnymi, smutnymi i t. p., i gdyby ten związek nie utworzył żadnego dalszego planu percepcji dzieł muzycznych. „Wykaz" środków muzycznych nie jest prawem naturalnym nie do pogwałcenia, jak sądziła estetyka dawna, lecz kwestią takiej czy innej tradycji muzycznej. W następstwie tego percepcja dzieł muzycznych to nie tylko ich oddziaływanie psychologiczne; daje się ona tłumaczyć całym systemem środków muzycznych, pozostających w świadomości takiej czy innej zbiorowości związanej z pewnymi funkcjami społecznymi. Percepcja jest więc, jak to słusznie spostrzega Marx, produktem całej ewolucji historycznej.

Widzieliśmy, że muzyka nie była wyłącznie bezpośrednim odbiciem rzeczywistości, lecz także umownym systemem symboli. Artysta twórczy nie reaguje wprost, lecz dysponuje całym zasobem środków, którymi posługuje się w procesie twórczym, które przekształca, czy nawet uzupełnia nowymi środkami. Tak samo percepcja dzieł muzycznych nie jest jedynie zjawiskiem natury biopsychicznej, lecz tłumaczy się także umownym systemem symbolicznym, który rozwinął się z biegiem czasu, i który pozostaje w związku z różnymi funkcjami społecznymi.

Wyjaśniwszy — wprawdzie pokrótce i schematycznie — istotę muzyki jako refleksu i symbolu, możemy rozpatrzeć z nowego punktu widzenia współczesną sytuację muzyczną. Nie będziemy powtarzali faktów zbyt już znanych, że w społeczeństwie liberalnym sztuka oderwała się od rzeczywistości, ale postaramy się — przynajmniej schematycznie — dotrzeć do jądra tego zagadnienia. Muzyka współczesna, jak wszelka sztuka współczesna, jest refleksem koncepcji „liberalnej rzeczywistości". Liberalizm charakteryzuje to, że dąży on w swych najdalszych skutkach, zapewne bez wpływu maksymalnej ekonomizacji w dziedzinie techniki i podziału pracy, ku maksymalnej jednostronności indywidualnych funkcji społecznych. Według opinii liberalnej indywidualne czynności ludzkie powinny być oczyszczone ze wszystkiego tego, co nie dotyczy ich wprost; to też powinno się im pozostawić swobodę rozwoju. Stąd dążenia te wymagają wiedzy „czystej", w którą nie trzeba wkraczać z zewnątrz, stąd „puryzm" z jednej, a „funkcjonalizm" z drugiej strony w architekturze, stąd dążenia do stworzenia poezji „czystej", muzyki „czystej", malarstwa „absolutnego" i t. p. Na skutek tej maksymalnej specjalizacji, specjaliści przestają się nawzajem rozumieć. Obok ściśle oddzielonych klas powstają oddzielne grupy specjalistów, którzy stracili wspólny kontakt. Wszystkie te dziedziny działalności ludzkiej, wyspecjalizowane do maksimum, jednocześnie tracą, rzecz prosta, świadomość ścisłego związku funkcjonalnego i oddalają się od mas ludowych, które w tym czasie prowadzą wielką walkę polityczną. Pozostaje to

14

w sprzeczności ze specjalizacją produkcji i podziałem pracy, który kiedyś oznaczał bezsporną korzyść. Ta najwyższa jednostronność i krańcowa specjalizacja odbijają się także w sztuce i naturalnie w muzyce, która, jak to już widzieliśmy, stawia sobie w ogóle za cel koncepcję noetyczną. Większość dążeń współczesnych w muzyce polega na najdalej posuniętych eksperymentach w oparciu o jedną zasadę konstrukcyjną. Tak np. jazz sprowadza całe działanie muzyki do bogato zróżnicowanego ruchu rytmicznego, impresjonizm — i nawet jeszcze trzecia kompozycja Schoenberga z „Pięciu utworów orkiestrowych" — redukuje akcję muzyczną do przemian niuansów kompleksu dźwiękowego, styl atematyczny pozbawia rozwój melodyczny podstawowego środka strukturalnego, mianowicie powtórki; „deklamacja rytmiczna" Schönberga określa ściśle możliwości interpretacji i paraliżuje wszelką swobodę interpretacyjną, „Maryša" E. F. Buriana zastępuje śpiew i mowę intonacją naturalistyczną, oscylującą między muzyką a słowem i t. p. Nie wątpimy, że całe to eksperymentowanie było w danym momencie czymś pozytywnym. Na drodze rozwoju doprowadziło ono do najdalej posuniętych konsekwencji, jakie w ogóle pojawiły się w tych czy innych epokach i odkryły w ten sposób bogate możliwości. Przyczyniły się one bardzo do rozkładu porządku społecznego, który wydawał się wszędzie nie do utrzymania. Niema również potrzeby podkreślania, że np. „Wozzeck" Berga pokazał członka klasy uciemiężonej w takim stanie, iż trudno byłoby wątpić o absolutnym rozkładzie współczesnego porządku społecznego. Lecz skądinąd wszystkie kompozycje (zauważył to Mersmann w swym dziele o muzyce nowoczesnej), ukazały kres ostateczny i doprowadziły muzykę do granicy, gdzie kończy się sztuka, a zaczyna konstrukcja wyłącznie spekulatywna. Muzyka nowoczesna w swych eksperymentach kształtuje się według wielu zasad stosowanych tak konsekwentnie, że starczyłoby ich na jedną tylko kompozycję. Czy można tworzyć jedynie na zasadzie sukcesywnej zmienności i niespostrzegalnych transformacji (jak np. we wspomnianej kompozycji Schoenberga), nie dopuszczając prostego powtórzenia i przejawów rozwijania ilościowego? W jakim czasie kolejny podział materiału dźwiękowego mógłby przynieść naprawdę nowe możliwości twórcze? I ile oper możnaby napisać według zasady „Maryši" E. F. Buriana? Mersmann zauważył (v. str. 10) na przykładzie Weberna, że przy takim nastawieniu intelektualnym indywidualność kompozytorów zaciera się zupełnie. I jeszcze inna, ważniejsza rzecz. Rozwój indywidualnych problemów twórczości przejawiał się często bez zdawania sobie sprawy ze związku nowych struktur z rzeczywistością, z życiem społecznym w najszerszym znaczeniu tego słowa. Stąd płynie „odosobnienie" znane ze sztuki realistycznej. To odosobnienie nie leży istotnie w niezrozumiałości, lecz w niewystarczającym związku funkcjonalnym w epoce, gdzie, jak widzieliśmy, indywidualne grupy społeczne specjalizowały się do maksimum, i gdzie sztuka nie chciała służyć klasie uciemiężonej.

Dziś, w dobie, kiedy rozkład dawnego porządku społecznego osiąga swój punkt szczytowy i kiedy kładzie się fundamenty nowej społeczności, powstaje kolizja; (artyści zdają sobie z tego sprawę) między nową koncepcją noetyczną rzeczywistości a środkami artystycznymi. Nie dzieje się to po raz pierwszy w dziejach sztuki. Armeński śpiew kościelny, był wyrazem kolizji pogańskich środków muzycznych z chrześcijaństwem — i jak już wykazaliśmy — w fakcie

tym należy doszukiwać się przyczyn dążenia do odsunięcia muzyki kościelnej od wszelkich wpływów pogańskich, świeckich i t. p. Kolizja między dawnymi środkami a nowymi funkcjami uwypukla się bardzo żywo w muzyce sowieckiej. To też szuka się dla niej rozwiązania w powrocie do tradycji narodowej.

Odosobnienie sztuki od życia jest dziś faktem niezaprzeczalnym. Oto dlaczego staraliśmy się stwierdzić, jaki jest naprawdę stosunek muzyki do rzeczywistości i w czym leżą przyczyny odsunięcia się muzyki od funkcji społecznych. Rzecz prosta, że w tej sytuacji nie wystarczy tylko bronić się przed środkami wyrazu epok poprzednich. Ponieważ przyczyny rozkładu podczas poprzedniej epoki rozwoju społecznego, epoki liberalizmu, polegają na niewystarczalności związku funkcjonalnego indywidualnych działalności społecznych, przeto dziś należy tym bardziej znaleźć syntezę, niż powrócić do stanu, który poprzedzał okres eksperymentowania. Prosty powrót nie byłby — żeby tak powiedzieć — negacją negacji, która dałaby silną afirmację. Przez słowo synteza nie rozumiemy naturalnie kumulacji przypadkowej ilości różnych środków, lecz ich układ w kanonie stałym.

Stwierdziliśmy formy refleksu w muzyce; możemy więc przypuszczać, że w sumie będzie on działać w sposób dwojaki. Najpierw należy zbadać ze stanowiska nowych funkcji te wszystkie zasady sztuki, jakie społeczeństwo narzuca muzyce, złączyć je w muzyce „stosowanej" (w sensie dodatnim tego słowa) z różnymi czynnościami ludzkimi w formie tańców, marszów, pieśni, kompozycji na święta narodowe i t. p. Wszystko to jednak nie wystarcza jeszcze do syntezy; istnieje inna troska; mianowicie, środki muzyki stosowanej wejdą do wielkich dzieł, które uwiecznią w sposób monumentalny nową rzeczywistość. I w dziełach tych, jak można przypuszczać, należy rozwiązać i scalić koncepcję syntetyzującą rzeczywistość, będącą wyrokiem nowego porządku społecznego. W każdej indywidualnej kulturze należy rozwinąć i kontynuować czystą tradycję muzyczną i zdać sobie sprawę z funkcji, jakie muzyka pełniła w życiu narodowym. W ten sposób sztuczna opozycja między muzyką „stosowaną" i „czystą", stworzona przez społeczeństwo kapitalistyczne zniknie, a nawet lepiej, pojawi się jako antyteza dialektyczna.

Oto w sposób ogólnikowy nakreśliliśmy problemy, jakie dziś powstają. Ich rozwiązania należy jednak oczekiwać od artystów, albowiem teoretyk może jedynie postawić diagnozę, wyświetlić przyczyny powstałych trudności, sygnalizować problemy, które trzeba rozwiązać.

(tłum. Mgr. Krystyna Wilkowska)

DOC. DR ZOFIA LISSA

O SPOŁECZNYCH FUNKCJACH MUZYKI ARTYSTYCZNEJ I POPULARNEJ

Proszę mi pozwolić zacząć moje wywody od dwóch cytatów. Platon powiada w swojej nauce o państwie (Politea): „Wprowadzając do muzyki nowe gatunki, należy baczyć, by nie poruszyć tym wszystkiego innego. Albowiem nowe gatunki w muzyce powstają tylko wraz z zasadniczą przemianą ładu społecznego". A drugi cytat myśliciela równie odległej epoki, chińskiego filozofa-synkretysty, z III. w. przed Chrystusem, Lu-Pu-Wei (dzieło p. t. „Wiosna

i Lato"): „Muzyka i sposób rządzenia państwem wywierają na siebie stały wpływ wzajemny... Dlatego wystarczy znać muzykę jakiegoś kraju, by znać jego obyczaje..."

Teza o zależności stylu muzycznego i społecznej roli tej sztuki od bazy materialnej, od warunków produkcji, układu społecznego i zdeterminowanej tymi czynnikami nadbudowy ideologicznej (filozofii, religii, nauki) — teza, której poetycką antycypację stanowią zarówno przytoczone tu słowa greckiego filozofa, jak i chińskiego myśliciela, — będzie stanowić założenie moich wywodów. Z niej wychodząc pragnę przedstawić parę myśli na temat społecznej funkcji muzyki artystycznej i popularnej we współczesnej kulturze muzycznej.

Zjawiska natury ogólniejszej, zjawiska typu społeczno-politycznego doby, w której żyjemy, każą nam dziś szczególnie ostro ujrzeć i postawić zagadnienie społecznej funkcji muzyki w ogólności, zaś takich jej dwu typów, jak artystyczna i popularna — w szczególności.

Doba dzisiejsza — to okres, leżący na pograniczu dwu formacyj dziejowych: kończącej się formacji kapitalizmu i rozpoczynającej się doby socjalizmu. To okres przełomu, jakie nieraz już zachodziły w dziejach kultury muzycznej i nieraz stwarzały — mutatis mutandis — specyficzną problematykę na tym odcinku. Jest to problematyka, wynikająca z dialektycznego skoku dokonywanego na danym odcinku, w którym przemiany rozwojowe, ilościowe dojrzały do zasadniczej przemiany jakościowej, do rewolucyjnego skoku.

Jest to okres, w którym w zakresie muzyki ulegają wykończeniu pewne procesy rozwojowe, a rozpoczynają się inne, w którym zaostrzona walka przeciwstawnych tendencji prze coraz silniej do rozwiązania.

Te dialektyczne przeciwieństwa w współczesnej kulturze muzycznej, przeciwieństwa t e n d e n c y j r o z w o j o w y c h bodajże najwyraźniej występują właśnie w zagadnieniu społecznej funkcji muzyki poważnej i popularnej.

W krajach zwycięskiej demokracji ludowej chwila obecna jest momentem awansu społecznego, a tym samym i kulturalnego, szerokich mas społeczeństwa. W strukturze naszego życia powojennego zaszły i nadal zachodzą — co prawda w tempie znacznie wolniejszym — zmiany natury ideologicznej. Oczekiwać należy dalszego nasilenia tych zmian, przyśpieszenia ich tempa.

Dla nas, pracowników kultury, najważniejszym jest tu f a k t z a k t u a l i z o w a n i a i p o t e n c j a l n e g o r o z s z e r z e n i a się kręgu odbiorców kultury, w tym wypadku — muzyki. W orbitę dotychczasowych osiągnięć kultury muzycznej wkracza nowa klasa, klasa robotniczo-chłopska, dawniej odseparowana od muzyki artystycznej i ograniczona w swej konsumpcji, jeśli idzie o chłopa — do folkloru wiejskiego głównie, jeśli o robotnika — do „muzyczki" ulicznej, karczemnej.

W każdym społeczeństwie klasowo zróżnicowanym istniały od najdawniejszych czasów i nadal istnieją — choć rozmaite w swych formach przejawiania się — dwa bieguny kultury muzycznej, dwa typy muzyki, między którymi oczywiście istnieje cały szereg stopni przejściowych. Zasadnicze różnice między tymi dwoma typami, t. j. pomiędzy muzyką artystyczną, a tą drugą, obejmującą cały pozostały zakres przejawów kultury muzycznej, dadzą się sprowadzić do następujących przeciwieństw:

1. Muzyka artystyczna jest muzyką wysoko-intelektualnego lotu, ta druga zaś raczej wulgarno-emocjonalna;

2. pierwsza wymaga skomplikowanych operacji umysłowych słuchacza — druga jest łatwo uchwytna, niejako „sama wchodzi w ucho";

3. pierwsza jest muzyką przeważnie wielkich form, szeroko rozbudowanych w swej architektonice i skomplikowanych w środkach technicznych, druga ogranicza się raczej do form i środków technicznych skromnych;

4. pierwsza jest muzyką uprawianą zawodowo przez zawodowych muzyków i słuchaną przez (mniej lub więcej) przygotowanych odbiorców, — druga jest uprawianą przeważnie przez amatorów, a percypowana bywa przez wszystkich, nie wymagając od nich żadnego uprzedniego przygotowania;

5. pierwsza koncentruje się w wielkich ośrodkach miejskich, związana jest z tymi formami życia muzycznego, jakie wykształcił rozwój kultury miejskiej (sale koncertowe, teatry operowe), druga jest muzyką ośrodków podmiejskich, małomiejskich, wiejskich;

6. pierwsza bywa uprawiana zawodowo, jako cel życia i środek utrzymania kompozytorów i odtwórców, — tamta zaś bywa uprawiana okolicznościowo, tworzona przygodnie;

7. pierwsza jest celem sama w sobie, służy estetycznemu doznawaniu jej, jest zatem związana z historycznie późniejszym stadium rozwojowym, w którym przeżycie estetyczne stało się samoistną kategorią psychologiczną, tamta — związana przeważnie z pewnymi okolicznościami zewnętrznymi, pozamuzycznymi jest wyrazem regresyjnych form społecznych sztuki, form wykształconych w prymitywnych stadiach organizacyjnych społeczności ludzkiej;

8. pierwsza — utrwalona w druku, należy do t. zw. dóbr kulturalnych, do tworów zobiektywizowanych, jest fragmentem kultury narodowej jakiegoś kolektywu; jako taka bywa konserwowana i przekazywana następnym pokoleniom, tamta zaś — to przeważnie muzyka ustnej tradycji, tylko w pewnych swych przejawach uznana jako dobro kulturalne i przejaw kultury narodowej (folklor wiejski).

Ta „klasowość" muzyki, wyznaczona opisanymi dwoma biegunami, między którymi jednak zawsze istniały i nadal istnieją liczne stadia pośrednie, przejawia się dziś we wszystkich krajach kapitalistycznych i nikt nie podejmuje rozwiązania tego przeciwieństwa, nikt nie odczuwa tu istnienia pewnego konfliktu kulturalnego, ponieważ konflikt ten jest dokładnym odbiciem panującego tam porządku społecznego: dla elity społecznej — muzyka artystyczna; dla t. zw. nizin społecznych — muzyka nieartystyczna. Pierwszą pisze się i wykonuje dla tych, którzy z racji swego stanowiska społecznego mogą nabyć dostatecznie wysokie przygotowanie dla jej słuchania. Muzyka artystyczna zawsze stała w służbie potrzeb klas panujących i w różnych epokach tym tylko potrzebom rozmaicie czyniła zadość.

Kompozytorzy współcześni niedostatecznie silnie odczuwają przeciwieństwa, jakie zachodzą pomiędzy ich wysublimowaną i skomplikowaną twórczością, opartą na przezwyciężaniu tradycyjnych nawyków słuchowych i apelującą do wysiłku intelektualnego słuchaczy wyrobionych, a nawet wyrafinowanych w swym smaku muzycznym — a potrzebami najszerzej pojętej publiczności, jeszcze nie wyrobionej, nieosłuchanej muzycznie, stojącej na pograniczu anal-

fabetyzmu muzycznego. Co więcej — oni gardzą tymi potrzebami, twierdząc — słusznie w pewnym sensie — o braku „wysokich" potrzeb estetycznych tej publiczności. Nie małą rolę odgrywają w tym stanie rzeczy idealistyczne pozycje światopoglądowe kompozytorów współczesnych, przekonanych o tym, że ludzie rodzą się z dobrym lub złym smakiem estetycznym, i że niczego w nich zmienić, przerobić, wychować nie można. Nie negując znaczenia wrodzonych dyspozycyj psychicznych, które niewątpliwie mają decydujące znaczenie w nasileniu estetycznych skłonności i ich skierowaniu, nie należy jednak pomijać faktu, że publiczności podoba się zwykle to, co ona już zna, do czego przywykła, co potrafi odczuć i ująć. Aby jednak nowe kręgi słuchaczy mogły odczuć i przyjąć muzykę artystyczną, trzeba je wpierw nauczyć słuchać, podprowadzić od form prostszych do bardziej skomplikowanych, po prostu nauczyć języka muzycznego.

I tu — jeśli idzie o muzykę — natrafiamy na przeszkodę natury psychologicznej, trudną do pokonania. Aby móc percypować i doznawać estetycznie muzykę artystyczną, niezbędny jest w psychice odbiorcy pewien kompleks nawyków słuchowych, zapas przedstawień dźwiękowych, inaczej mówiąc, pewne osłuchanie się z muzyką różnych stylów historycznych aż do współczesnego włącznie. Brak tego zapasu przedstawień słuchowych, brak tradycji słuchowych w tych klasach społecznych, które w tej chwili wstępują na widownię dziejową jako konsument kultury i zarazem jako współtwórca nowych form życia społecznego, uniemożliwia im w pewnym stopniu dostęp do muzyki artystycznej; zwłaszcza do muzyki nowoczesnej, która wyrasta na zdobyczach technicznych pokoleń poprzednich i doszła dość daleko w skomplikowaniu tych zdobyczy od strony formalnej.

Słuchacze nowej klasy społecznej, wstępującej na arenę dziejową po przewrocie społecznym, posiadają w stopniu bardzo nieznacznym rozwinięty zapas przedstawień muzycznych, niezbędnych do ujmowania muzyki artystycznej. Umiejętność kontemplacji estetycznej zakłada bowiem cały szereg czynności intelektualnych, opartych na zamagazynowanych w psychice słuchacza kompleksach przedstawień dźwiękowych. Kompleks ten dla każdego stylu muzycznego musi być odmienny. Wytworzenie się w nowych odbiorcach muzyki wielorakich kompleksów tego typu wymaga długiego osłuchania się, wieloletniej praktyki, która powinna rozpocząć się w dzieciństwie, wtedy, kiedy w wyobraźni słuchowej konsumenta muzycznego jeszcze nie skostniały pewnego typu przedstawienia muzyczne.

To też nowy, dorosły konsument muzyczny, stający dziś przed muzyką odziedziczoną po ustępujących z widowni dziejów klasach społecznych, staje przed nią jak przed czymś niezrozumiałym i obcym.

Z tym wiąże się zjawisko typowe dla wszelkich okresów przełomu społecznego: wpierw odrzucenie tego wszystkiego, co jest dziedzictwem przeszłości, co jest związane z tradycjami poprzedniej epoki; potem dopiero wyłania się po pewnym czasie poczucie własnej niewystarczalności w tej dziedzinie, potrzeba nawiązania do tradycyj kulturalnych, chęć opanowania środków wiodących do zrozumienia tego dziedzictwa.

Proces wrastania nowych klas społecznych w dziedzictwo kulturalne poprzednich pokoleń w dziedzinie muzyki nie może być szybki. I nie jest łatwy.

jak nam tego dowodzą pewne perturbacje w rozwoju radzieckiej kultury muzycznej w ciągu ostatniego 30-lecia.

Przeszkody leżą w samym typie doznania muzycznego i w sposobie wytwarzania się w słuchaczu nawyków słuchowych, typowych dla stylu muzycznego pewnej epoki i środowiska. I chociaż nowy słuchacz wnosi ze sobą świeżość reakcji, zdolność szczerych wzruszeń estetycznych, obce słuchaczom bardziej wytrawnym w tej dziedzinie, to jednak kompleks procesów intelektualnych, leżących u podstaw słuchania i zrozumienia muzyki, wykazuje u tego rodzaju odbiorców duże braki, które wymagają uzupełnienia. Właściwe słuchanie muzyki jest pewną umiejętnością, nie zawsze wprawdzie uświadomioną, ale niezbędną dla przeżycia estetycznego.

Likwidacja tego stanu rzeczy, które można nazwać pewnego rodzaju analfabetyzmem muzycznym klas nowo-wstępujących w orbitę kultury muzycznej, jest zadaniem naszej epoki. Rozwiązanie tego zadania łączy się właśnie ściśle z zagadnieniem muzyki artystycznej i popularnej.

Jasne jest, że tak, jak analfabetyzmu oświatowego nie można usunąć odrazu przystępując do człowieka surowego ze skomplikowanymi dziełami, np. filozoficznymi, tak też i w dziale wychowania artystycznego nie można zaczynać do Hindemitha i Strawińskiego, Szostakowicza czy Honnegera.

Tu występuje w całej pełni na jaw nowy sens społeczny, t. zw. muzyki popularnej, jej aktualna funkcja społeczna, funkcja wychowawcza na danym etapie rozwojowym naszej kultury muzycznej tak ważna, że w konsekwencji prowadząca nawet do pewnych przemian w stylu muzycznym w ogóle.

Mówiąc o muzyce popularnej, nie myślimy o muzyce taniej i lichej. Mamy na myśli postulat takiego gatunku muzycznego, który nie rezygnując z osiągnięć technicznych muzyki artystycznej i jej wielowiekowego rozwoju, mimo to potrafi być dość prosty i bezpośredni, aby przemówić również do nowego, nieosłuchanego jeszcze konsumenta muzyki. Stworzenie takiego stylu jest aktualnym zadaniem, wytyczną twórczości kompozytorów, świadomych swojej roli społecznej w chwili obecnej. Prostota nie musi być prymitywizmem lub akademickością tak, jak nią nie była monodia w. XVII w stosunku do polifonii niderlandzkiej, czy też sztuka klawesynistów i technika przeklasyczna w stosunku do baroku muzycznego.

Na nowej muzyce popularnej, rozszerzającej zasięg społecznego oddziaływania tej sztuki w sposób tak znaczny ilościowo, że z czasem wiodącym do przemiany jakości stylu muzyki artystycznej, powinien dziś spocząć ciężar sprecyzowania nowej funkcji społecznej muzyki. To przesunięcie w społecznej roli tej sztuki z czasem pociągnie za sobą niewątpliwie pewną zmianę w dotychczasowym systemie wartościowania, w kryteriach oceny i hierarchii wartości muzycznych. W dalekiej przyszłości, asymptotycznie można sobie wyobrazić pełną likwidację dwubiegunowości kultury muzycznej, przy założeniu tych wytycznych rozwoju kultury muzycznej, jaki możemy dziś przewidzieć.

Podkreślić jednak należy, że ta zmiana kierunkowości i kryteriów rozwoju współczesnego stylu muzycznego, zmiana dojrzewająca poza autonomicznymi wytycznymi rozwoju tej sztuki, wynika z nowego ukadu sił społecznych,

jest wyrazem ciśnienia podłoża ekonomiczno-społecznego na ideologię, a więc i na jej rozważany tu fragment — muzykę.

W okresie przełomu, jakim jest niewątpliwie nasza epoka, główną funkcją muzyki jest w y c h o w a n i e, wciągnięcie nowego kręgu odbiorców w świat przeżyć muzycznych. Funkcji tej nie może spełniac muzyka, nastawiona na słuchacza wyjątkowego, muzyka zaplątana (bo trudno to inaczej ująć) w a u t o n o m i c z n ą zmienność swych jakości formalnych. Jej wydźwięk społeczny maleje, wyczerpuje się proporcjonalnie do malejącego kręgu tych, d a których była i jest przeznaczona i do rosnącego kręgu innych, nowych konsumentów sztuki, którzy podchodzą do niej z nowymi postulatami.

Ten szerszy krąg odbiorców, dawniej pozostawiony sam sobie, puszczony samopas w swych upodobaniach artystycznych, wnosi dziś zdrowy i prosty sposób odczuwania wartości estetycznych, ale ograniczony zarazem dotychczasowym brakiem dostępu do pełnej konsumpcji artystycznej. Powstaje tu nowe zapotrzebowanie społeczne, któremu tamta, elitarna sztuka, sprostać nie może. Społeczne zadanie zadośćuczynienia tym potrzebom musi wziąść na siebie ta inna muzyka, prostsza, ta, której statystycznie, cyfrowo uchwytny zasięg oddziaływania jest sprawdzianem jej żywotności.

Nie znaczy to, że z dwóch przedstawionych schematycznie na początku referatu biegunów muzyki, ma pozostać ten dolny, regresyjny, związany w swej formie i funkcji społecznej z bardziej prymitywnymi stadiami rozwojowymi układu społecznego. Nie, właśnie po to, by 90 procent społeczeństwa wywieść p o z a zasięg działania bieguna regresyjnego muzyka z drugiego jego końca musi uczynić pewien zwrot, zejść z pseudo-piedestału swej izolacji społecznej.

Kompozytorzy muszą pokonać swoją „agorofobię artystyczną", swój lęk przed przestrzenią społeczną — tłumacząc dosłownie freudowski termin — swój lęk przed „rynkiem" społecznym w sensie najszerszego resonansu społecznego. Stworzenie dobrej muzyki popularnej, nawiązującej blisko do osiągnięć artystycznej, ale mimo to nie hermetycznej jest dziś potrzebą chwili. Dopiero taka muzyka potrafi spełnić te żądania i zadania jakie przed nią stawia narastająca dziś kultura mas ludowych.

Że kompozytorzy naszego pokolenia nie zawsze odczuwają potrzebę wyjścia na rynek społeczny, że bronią się przed tym, pisząc z myślą, że historia oceni ich właściwie, a dzień dzisiejszy tego uczynić nie musi — to nie zawsze jest winą samych kompozytorów. Plechanow powiada, że „jeśli artyści w danej epoce, w danym kraju obcy są żywiołowym niepokojom i walkom, w innym okresie wprost przeciwnie chciwi są walki i nieodzownie związanych z nimi niepokojów, to tłumaczy się to nie tym, że ktoś w różnych epokach różne nakłada na nich obowiązki, ale tym, że przy pewnych warunkach społecznych ogarniają ich dane nastroje, a przy warunkach odmiennych nastroje zupełnie inne". A jeszcze dalej: „ciążenie ku sztuce dla sztuki rodzi się tam, gdzie jest rozdźwięk między artystą a otaczającym go środowiskiem społecznym". Ten rozdźwięk musi dziś istnieć w naszym środowisku, gdzie choć łagodnie, ale szybko dokonały się przemiany gospodarcze i ustrojowe, a przebudowa ideologiczna, z racji swej istoty, musi iść za nimi w znacznym opóźnieniu.

Współczesna muzyka artystyczna w swoim charakterze i zasięgu działania niewątpliwie jest właśnie „sztuką dla sztuki". Jej zadania, jej oddziaływanie jest wyraźnie ograniczone w swoim zasięgu społecznym: sztuka ta przez długie wieki miała zaspokajać potrzeby estetyczne podwójnie zamkniętego kręgu odbiorców: raz od strony socjalnej, drugi raz — psycho-fizjologicznej. Skomplikowane i coraz bardziej w ostatnich dziesięcioleciach okresu międzywojennego komplikujące się środki wyrazu muzycznego były z jednej strony dostępne tylko tej grupie społecznej, która miała możność odpowiedniego przygotowania się do percepcji estetycznej, możność wysubtelnienia swego smaku, dojścia do pewnego stopnia przesubtelnienia w tej dziedzinie. Innego typu przesiew — to selekcja natury psychicznej czyli dobór z tej grupy społecznej tylko tych jednostek, których wrodzone dyspozycje pchały do tego właśnie gatunku doznań estetycznych i wyznaczały ich zainteresowania. Ta podwójna selekcja prowadziła w swoim skutku do coraz szybszego tempa komplikowania się języka muzycznego, do coraz większego oddalania się, oderwania się muzyki od szerszego kręgu odbiorców. Muzyka artystyczna zwolna stawała się „hermetyczną", zamykając się w coraz ciaśniejszym kręgu oddziaływania społecznego.

Funkcje społeczne tego typu muzyki siłą rzeczy musiały słabnąć. Naczynia krwionośne, łączące ją ze społeczeństwem, z formami życia, z których ona mimo wszystko wyrastała, zanikały; krwioobieg, obejmujący coraz to ciaśniejszą grupę elitarnych słuchaczy, zamykał się w coraz to mniejszym kręgu, zmniejszając się w miarę coraz silniej komplikujących się środków i form wyrazu.

Lekceważenie impulsów idących od strony życia, a więc heteronomicznej w stosunku do samych środków wyrazu, sprawia, że sztuka ta coraz silniej żywi się własną substancją, autonomizuje się, odcina od swojej ogólniejszej podstawy ideologicznej. A w tym odcięciu wyraża się właśnie ideologia elitaryzmu społecznego, ideologia schyłkowej kultury mieszczańskiej. Albowiem każde dzieło sztuki jest zjawiskiem w swej przyczynie i skutku społecznie związanym. Jest wyrazem swojej epoki nawet wtedy, kiedy twórcom związanie to nie jest świadome.

Nic dziwnego więc, że w państwach planowej gospodarki ekonomicznej i planowania kulturalnego powstaje dziś zagadnienie społecznej żywotności, użyteczności tego rodzaju muzyki

Rozszerzenie się kręgu odbiorców muzycznych zwiększa selekcję produkcji muzycznej. Jest to selekcja dokonywana przy pomocy kryteriów nie tak jednorodnych, jak to ma miejsce w środowiskach o elitarystycznym nastawieniu. Ale podstawy tej selekcji noszą na sobie w tej chwili jeszcze znak podwójny: plus i minus równocześnie. Zdrowe poczucie i potrzeba równowagi treści i formy — to dodatnia baza tej selekcji. Ale z drugiej strony brak odpowiednio uczulonych i wszechstronnych nawyków słuchowych — to ujemna podstawa dokonywanego odsiewu. Ona to może spowodować i niekiedy nawet powoduje wyrzucenie za burtę nie tylko tworów istotnie schyłkowego charakteru, ale i tych, które są tylko trudne do ujęcia. Przeprowadzenie tutaj ścisłej granicy jest narazie bardzo trudne. To też w imię celowości i obiektywności tej selekcji palącym zagadnieniem staje się dzisiaj ten rodzaj muzyki, który potrafi, nie

zniżając lotu, spełnić funkcje wychowawcze wobec nowego konsumenta muzycznego. On to pozwoli zmniejszyć do minimum to niebezpieczeństwo, które wypływa z opisanej negatywnej strony selekcji.

Selekcja taka ma zresztą swoje podłoże jeszcze innego typu. Jest ona zdeterminowana *skrzyżowaniem* się odmiennych tradycji słuchowych, z jakimi przychodzą i jakie zastają włącznie z tworami kulturalnymi nowe klasy społeczne.

Po każdej rewolucji społecznej, która wciąga w orbitę produkcji i konsumpcji dóbr materialnych i kulturalnych nowe kręgi społeczeństwa, powstaje zagadnienie skrzyżowania się różnorodnych tradycji klasowych na różnych odcinkach kultury. Zawsze istnieje rozpiętość tradycji między klasami ustępującymi a nowo wstępującymi na widownię dziejów jako czynnik twórczy, mimo, że przenikanie wartości kulturalnych klas posiadających do eksploatowanych jest stałym procesem, który w pewnym stopniu stymuluje zmienność zjawisk kulturowych w warstwach górnych. Oczywiście to przenikanie jest tylko fragmentaryczne; elementy kultury klas panujących ulegają w dołach społecznych transformacji, potem zaś biegną ich własnym łożyskiem i to wtedy, kiedy one już zanikły w klasach górnych. Takim wynikiem przenikania odgórnego są np. ślady melodyki gregoriańskiej w polskiej pieśni ludowej, czy też tańce dworskie przejęte przez lud. W zasadzie tradycje kulturalne odrębnych klas społecznych są również w pewnych ramach odrębne.

W okresach rewolucji powstaje w dziedzinie kultury zetknięcie się i — przeważnie — konflikt tych różnorodnych tradycji. I dopiero zamknięcie tych nożyc, zwarcie obu różnorodnych prądów tradycyjnych prowadzi do powstania nowego etapu kultury.

Ale zwarcie to nie może polegać tylko na podciągnięciu nowych konsumentów do dawnych tradycji.

Nowy słuchacz współczesny, wnosząc własne postulaty ideologiczne, wywiera automatycznie nacisk na kompleks zastanych tradycyj i nawyków słuchowych, tj. na kulturę odziedziczoną od klas ustępujących. Nacisk ten jest rozmaity, zależnie od tego, skąd przychodzi ten nowy słuchacz i jakie wnosi tu własne tradycje i nawyki. Inaczej sprawa musi wyglądać na terenie Europy Zachodniej, gdzie tradycje aktywnego muzykowania od wieków objęły dość szerokie kręgi narodu, kładąc podwaliny pod bardziej niż gdzieindziej powszechną kulturę muzyczną. Inaczej znów problem wygląda na terenie Polski, gdzie warunki historyczno-polityczne, wielowiekowy brak niezależności państwowej, rozbiory wciągające naród w orbitę dość różnorodnych wpływów, nie sprzyjały wyjściu kultury muzycznej poza krąg warstwy szlacheckiej i drobnoszlacheckiej, w nieznacznym tylko stopniu wciągając w te sprawy mieszczaństwo, które na zachodzie od kilku wieków było właśnie nosicielem sił rozwojowych w kulturze muzycznej.

Jeszcze inaczej wygląda dziś sprawa na terenie ZSRR, gdzie rozpiętość pomiędzy artystyczną kulturą muzyczną a nowym odbiorcą jest w ogromnym procencie zdeterminowana *podwójnie* i dość specyficznie: z jednej strony warunkami klasowymi okresu przedrewolucyjnego, w których słabe uprzemysłowienie Rosji, niski stan kultury materialnej wyznaczał stan rzeczy w tej dziedzinie w klasie robotniczo-chłopskiej Z drugiej natomiast strony rozpię-

tością, jaka zachodzi w samym typie kultury pomiędzy ludami wschodu radzieckiego, aktywnie wchodzącymi obecnie w orbitę kultury światowej, a tym kręgiem kulturalnym, który krystalizował się na tle skrzyżowania wpływów wschodniej i zachodniej Europy. Ogromny procent ludności ZSRR, wielo- i różnonarodowe republiki Związku Radzieckiego muszą w tej chwili dokonywać w swych przeobrażeniach kulturalnych podwójnego skoku i podwójnego wysiłku: podrywając się od folkloru do muzyki artystycznej, muszą, przezwyciężając zarazem swoje — jakże odmienne od europejskich i skostniałe w wielowiekowym oderwaniu od innych wpływów — tradycje wschodnich kultur muzycznych, wejść w orbitę nowych tradycji i nowych kategorii wyobrażeń muzycznych (a więc choćby przejść od ametrycznej rytmiki do metryzowanej, od absolutnej monodii, czy w najlepszym wypadku heterofonii, do wertykalnego sposobu doznawania elementu harmonicznego i t. p.).

To też wypadkowa, jaka wynika ze skrzyżowania się tych różnorodnych tendencji i tradycji, siłą rzeczy musi być w tych kilku dla przykładu opisanych środowiskach zupełnie odmienna. Ten sam proces awansu kulturalnego szerokich mas w stosunku do muzyki musi znaleść swój wyraz nie tylko w różnych formach organizacyjnych, ale i różne odbicie twórczości dnia dzisiejszego, posłusznej postulatom naszej epoki i swego środowiska.

Ta wypadkowa — to nowy styl, to właśnie współczesna muzyka popularna, na której ciąży podstawowe na danym etapie zadanie społeczne: zadanie podciągnięcia nowego słuchacza od dolnego, regresyjnego historycznie bieguna muzycznego, do wyższego, do muzyki artystycznej; zadanie nadrobienia w skrócie tych tradycji słuchowych, których brak stoi mu w tej chwili na przeszkodzie w przejęciu dziedzictwa kulturalnego pokoleń poprzednich; zadanie wytworzenia tego minimum nawyków słuchowych, które są niezbędne do apercepcji muzyki artystycznej — i to aż do jej współczesnych, nowatorskich przejawów włącznie.

Podobnie, jak w dziedzinie analfabetyzmu oświatowego niezbędnie są elementarze i cała drabina stopniowo wiodących do wiedzy materiałów pośrednich, tak i w zakresie muzycznym konieczna jest dziś literatura średnia, która bawiąc — wychowywa, a trafnie dobierając środki z arsenału wykształconych przez pokolenia dzieł muzycznych, mimo to będzie dostatecznie prosta, by dotrzeć do umysłowości niewyrobionego słuchacza. Jej funkcja społeczna na danym odcinku rozwoju historycznego jest jasna.

Mniej jasna natomiast jest w tej chwili społeczna rola współczesnej muzyki artystycznej, w szczególności ten jej kierunek, który nazwaliśmy muzyką elitarną.

Jak już stwierdziliśmy, każde dzieło sztuki, powstające w pewnym środowisku historyczno-narodowym jest zdeterminowane tym środowiskiem i epoką. Promieniując w obrębie danego kolektywu nawzajem wywiera nacisk na całokształt jego kultury. Procesy promieniowania zjawisk socjalnych tego typu, jak dzieła sztuki, czy kompleksy dzieł jednorodnych, czyli style muzyczne, są dość powolne. Tym wolniejsze, im szerszy krąg odbiorców ono obejmuje swym promieniowaniem. Proces ten stanowi zarazem pewnego rodzaju sito: w przejściu dzieła od twórcy do określonego kręgu odbiorców dokonuje się selekcja, odsiew. Pewne eksperymenty i poczynania odpadają, inne otrzymują

aprobatę społeczną, utrzymują się, powtarzają, działają swym wpływem na innych twórców, tworzą zwolna skupiska jednorodnych jakości stylistycznych, czyli style danego kolektywu. Tworzenie się stylu muzycznego jest zawsze związane z pewnym określonym zespołem twórców, wykonawców i odbiorców. Każdy element tego zespołu oddziaływa na swój sposób na utrwalenie lub przemiany stylu. Im ten zespół jest ciaśniejszy lub bardziej jednorodny, tym promieniowanie to odbywa się szybciej, selekcja jest słabsza, utrwalanie się przypadkowych form wyrazu łatwiejsze. Oto bardzo ogólnikowo podana analiza socjologiczna zjawiska, zwanego schyłkowością pewnych kierunków w sztuce. Im węższa baza społeczna tym szybsza dedakencja. Im słabszy związek z szerokim kręgiem odbiorców, tym silniejsza skłonność do modyfikacji wyłącznie autonomicznego typu.

Stąd wynikają ważne wnioski dla określenia funkcji społecznej muzyki elitarnej w społeczeństwach współczesnych.

Zastrzec się musimy, że stwierdzenie schyłkowości elitaryzmu muzyki współczesnej nie jest równoznaczne z jej ujemną oceną estetyczną. Konstytutywne rysy tej muzyki, związanej z kręgiem kulturalnym mieszczańskiej ideologii wyczerpują się w tym, że jej zmienność zawiera się wyłącznie w jej cechach formalnych. Zmiany typu struktur dźwiękowych, zmiany techniki kompozytorskiej są tu wyrazem komplikacyj homogenicznych materiału dźwiękowego, a nie są przemianami treściowego, ideologicznego typu.

Mówiąc o potrzebie zmian typu treściowego, w zakresie muzyki, niesłusznie uznanej za sztukę asemantyczną, mamy na myśli nowe funkcje tej sztuki wobec człowieka, włączenie jej w sposób szerszy i odmienny od dotychczasowego w krąg życia społecznego, przepojenie nowego typu emocjonalizmem, wynikającym z nowej optymistycznej, twórczej postawy człowieka, tworzącego własny świat na innych niż dotąd podstawach ideologicznych i organizacyjnych. Inność ta, postulowana tutaj na zasadzie idealnego obrazu nowego życia, może być narazie wyznaczona tylko w ramach najogólniejszych. Można przypuścić, że ona stworzy nowe wytyczne rozwoju stylu muzycznego.

Stosowane dotąd kryteria czysto formalne, stwarzają tylko iluzję rozwoju, złudzenie postępu, wnoszą inność struktur formalnych, bez pokrycia innością, nowością wyrazu. Fakt, że w współczesnych dziełach nowatorskich tej drugiej inności znaleść nie możemy, jest właśnie wyrazem stagnacji, schyłkowości tej muzyki.

Podkreślić musimy, że procesy kulturalne, zachodzące w każdej epoce dziejowej — nawet w ramach jednego zespołu narodowego — nigdy nie są jednokierunkowe, automatyczne. Różnorodność obok siebie biegnących i krzyżujących się prądów ideologicznych znajduje również swoje odbicie w sztuce.

Nie tu miejsce, by racjonalizować ten skomplikowany łańcuch przyczyn i ogniw pośrednich, wiążących każdorazowo bazę materialną, ideologię ze stylem muzycznym danego środowiska i okresu. Z wielości kierunków dopiero z pewnej perspektywy historycznej wyłania się kierunek główny, decydujący o wytycznych rozwoju danego okresu, dynamiczny na danym etapie rozwojowym. Właśnie ta dynamika rozwojowa różni od siebie często prądy równolegle biegnące obok siebie w pewnej chwili dziejowej.

Zamknięcie się w prawach autonomicznych pewnego stylu muzycznego, prawach zdeterminowanych dynamiką *pozamuzycznych* procesów, ale *innej, ubiegłej epoki*, dziś już pozbawionych siły potencjonalnej i związku z zmieniającą się w międzyczasie bazą życiową — oto co jest typowe dla pozornego rozwoju sztuki schyłkowego okresu. Obok tego rozwoju, który, mimo *zmienności* swych jakości, jest socjologicznie stagnacją, przebiegają już inne prądy ewolucyjne — z perspektywy poprzednich kategorii estetycznych jeszcze prymitywne, niedostatecznie wysublimowane, ale obarczone właśnie tą dynamiką rozwojową, która pozwala im zadecydować o przyszłym rozwoju. Źródłem tej dynamiki jest wyłącznie związek danego procesu artystycznego z procesami zachodzącymi w tym samym czasie w życiu społecznym.

I dziś w okresie takim jak nasz, na pograniczu dwu formacji dziejowych, jedność kierunków artystycznych jest fikcją. Obok siebie możemy obserwować style, jednoznacznie związane z postawą hermetyczną, a zarazem zaobserwować narastanie nowych tendencji, być może przejściowych, wyrażających się narazie tylko w negacji tamtej postawy, ale w każdym razie będących zarodkowym etapem czegoś nowego. Czegoś, co będzie bezpośrednią odpowiedzią na nowe zapotrzebowanie społeczne i wyrazem nacisku nowych form życiowych naszego środowiska.

Próba tworzenia nowych form popularnej muzyki na terenie ZSRR, sam fakt poważnego podjęcia i postawienia problemu społecznej przydatności dotychczasowego języka muzycznego i form muzycznych jest już dowodem narastania nowego zamówienia społecznego w tym zakresie.

Przypuszczać należy, że nadchodzący okres niewątpliwie sięgnie po inne formy wyrazu, jako odskocznię dla tych potrzeb, które wysuwa już dziś życie w jego nowych formach organizacyjnych. Podobnie jak wiek XVI sięgnął po prymitywne tańce ludowe, by z nich rozwinąć nową gałąź, muzykę instrumentalną, zostawiając na boku skomplikowaną polifonię niderlanczyków. Lub też, jak rozpoczął nowy etap stylistyczny, prosty w porównaniu z gigantem Janem Sebastianem Bachem - Scarlatti, by poprzez Mannheimczyków czy Haydna, dojść do monumentalizmu Beethovenowskiego.

Tylko w tym planie możemy dziś rozważać społeczną funkcję muzyki artystycznej i popularnej, tj. współczesnej muzyki artystycznej w jej formach wyrazu wykształconych przez ostatnie dziesięciolecia i tej *postulowanej* muzyki artystycznej, która będzie *zarazem* muzyką popularną.

Jasnym jest, że zagadnienia te występują dziś z rozmaitym nasileniem i w różnej postaci w rozmaitych środowiskach narodowych, zależnie od ich narodowych form rozwoju, od ich własnej tradycji artystycznej, a przede wszystkim od siły zagadnień społeczno-politycznych pulsujących w danym środowisku. Jasnem jest, że problem ten najostrzej postawiono dziś w Związku Radzieckim, gdzie zagadnienie planowania kulturalnego ma już swoje podstawy w planowaniu gospodarczym, i w zwycięskich rezultatach gospodarki socjalistycznej. Rzecz prosta, że zagadnienia tego nie można nawet podjąć w krajach o przeciwstawnej tendencji politycznej, w krajach narastającego imperializmu, gdzie pozorny liberalizm twórczy nadaje sztuce w najrozmaitszych jej przejawach zupełnie odmienne funkcje. Tych zagadnień tutaj nie będziemy rozwijać.

Należałoby jeszcze podjąć tylko zagadnienie roli kompozytora współczesnego na tle omawianej problematyki.

W każdej epoce historycznej kompozytor podlegał ciśnieniu środowiska, czynił zadość jego potrzebom, odzwierciadlał jego tendencje, obracał się w normach przez nie ustalonych, wnosił w nie tylko nieznaczne indywidualne korektury, wartościując zgodnie z panującymi kryteriami, ale ulegał tej prawidłowości i czynił jej zadość przeważnie nieświadomie.

Od kompozytora współczesnego mamy prawo żądać, by zdawał sobie sprawę z narastających zagadnień kulturalnych. By umiał powiązać naturalny dla każdego twórcy pociąg do szukania własnych, nowych, jeszcze nieużytych form wyrazu, ze zrozumieniem nowych zadań społecznych, jakie nasza doba stawia przed twórcę. By swoje wplecenie się w proces stawiania się swego środowiska ujmował nie jako więzy, ale jako twórczą dyscyplinę, optymistyczną wolę współbudowania świata. Tylko taka postawa pozwoli mu wyjść z tej zamkniętej uliczki, z jakiej istotnie zdaje się wychodzić część kompozytorów współczesnych, by spełnić swe zadanie społeczne. By spełnić je wobec tego odłamu społeczeństwa, które dziś wkracza na arenę dziejową nie tylko jako jej rzeźbiarz, ale i jako chciwy, choć słabo jeszcze przygotowany odbiorca dziedzictwa kulturalnego świata.

Rozwiązanie tych zadań społecznych leży ostatecznie tylko i wyłącznie w ręku kompozytorów. W ręku kompozytorów, rozumiejących prawidłowość historycznego stawania się społeczeństw i kultur.

Naszym zadaniem, zadaniem teoretyków i krytyków jest tylko na te sprawy zwrócić im uwagę.

ODEZWA

uchwalona jednogłośnie na II Międzynarodowym Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze.

Kompozytorzy i krytycy muzyczni różnych krajów, zebrani na II Międzynarodowym Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych, zorganizowanych w Pradze przez Syndykat Kompozytorów Czeskich w dniach od 20 do 29 maja 1948 r. doszli do wniosków następujących:

Współczesna muzyka i kultura muzyczna przeżywa głęboki kryzys. Kryzys ten przejawia się przede wszystkim w rażącym przeciwieństwie, jaki zachodzi pomiędzy t. zw. muzyką „poważną" a „lekką". Muzyka poważna wykazuje stale dążenie do nadmiernej indywidualizacji i subjektywizacji swej treści oraz do sztucznej komplikacji formy. Muzyka lekka natomiast staje się coraz bardziej banalna, wulgarna, płytka i standardowa; w niektórych krajach jest ona po prostu towarem jako przedmiot zmonopolizowanego przemysłu.

W muzyce poważnej zniknęła równowaga pomiędzy elementami: z jednej strony rytm i harmonika zyskują przewagę nad elementem melodycznym, z drugiej zaś czynności czysto formalne są stawiane na pierwszym miejscu, podczas gdy zaniedbuje się takie elementy, jak rytm i melodyka, wreszcie — w muzyce współczesnej można jeszcze zauważyć inne jej typy, w których logiczny rozwój myśli muzycznej zastąpiony jest przez zastosowanie melodyj bez jasnych konturów, i w których naśladownictwo dawnych form kontrapunktycz-

nych nie może ukryć ubóstwa treści ideologicznej. W przeciwieństwie do tego muzyka lekka ogranicza się do prymitywu melodycznego przy całkowitym lekceważeniu pozostałych elementów muzycznych, co ze szczególną siłą przejawia się w amerykańskiej muzyce rozrywkowej.

Obydwa te kierunki wykazują wspólny błąd o charakterze ogólnym, mianowicie starły one specyficzne rysy muzyki narodowej. Kierunki te, pozornie ze sobą sprzeczne, są w rzeczywistości tylko dwiema stronami tego samego niepokojącego zjawiska, wypływającego z wadliwego ustroju społecznego. Im wyraźniej ujawniają się błędy współczesnej muzyki poważnej, im bardziej komplikuje się jej strona formalna, im więcej nasyca się subjektywizmem jej treść, tym bardziej traci ona swych słuchaczy, zainteresowując coraz to mniejszy krąg ludzi. Równolegle z tym wulgarna muzyka rozrywkowa przenika do kultury muzycznej wszystkich krajów i narodów, a obniżając u wielomilionowych rzesz słuchaczy wrażliwość na piękno, wypacza ich smak muzyczny.

My, delegaci zebrani na II Międzynarodowym Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze, podkreślamy szczególną szkodliwość tego zjawiska w naszej epoce, kiedy rodzą się nowe formy społeczne i kiedy cała kultura ludzka wstępuje w nową erę i stawia przed artystą nowe, niecierpiące zwłoki zadania. Zjazd nie chce dawać dla twórczości wskazówek technicznych czy estetycznych. Uczestnicy zjazdu rozumieją, że każdy kraj i każdy naród winien znaleźć swoją własną drogę i swoje własne metody. Jednakże wspólne powinno być zrozumienie przyczyn i istoty współczesnego kryzysu w muzyce oraz powszechne powinno być dążenie i wola do jego przezwyciężenia.

Pomyślne przezwyciężenie współczesnego kryzysu muzycznego wydaje się nam możliwe wówczas, jeżeli:

1. kompozytorzy wyrzekną się w swojej twórczości tendencji skrajnego subjektywizmu a muzyka ich będzie wyrażała nowe postępowe idee i uczucia mas ludowych;

2. artyści w twórczości swej zwrócą się zdecydowanie do kultury ludowej swego kraju i staną się rzeczywistymi jej obrońcami przed fałszywymi monopolistycznymi tendencjami współczesności; prawdziwa bowiem muzyka międzynarodowa może powstać jedynie na podłożu rozwoju muzyki narodowej;

3. uwaga kompozytorów zostanie skierowana przede wszystkim na formy najbardziej konkretne w swej treści, w szczególności na opery, oratoria, kantaty, pieśni solowe, masowe i inne;

4. kompozytorzy i krytycy staną się aktywnymi działaczami wychowania muzycznego własnego narodu.

Zjazd wzywa kompozytorów całego świata do tworzenia muzyki takiej, któraby jednoczyła wysokie wartości artystyczne i oryginalność twórczą z duchem narodowym.

Zjazd uważa, że wymiana doświadczeń i myśli postępowych kompozytorów i muzykologów całego świata jest w chwili obecnej koniecznością. Dla osiągnięcia tego celu powinni zjednoczyć się — przede wszystkim w swoich krajach — wszyscy postępowi muzycy, co następnie doprowadziłoby do zrzeszenia międzynarodowego.

Zjazd wyraża przekonanie, że międzynarodowe zrzeszenie postępowych kompozytorów i muzykologów, ich ofiarna i zmierzająca do jednego celu praca,

pokona przeciągający się kryzys współczesny oraz zapewni muzyce jej doniosłą i szlachetną rolę w społeczeństwie. Tylko przy zachowaniu tych warunków muzyka stanie się ważnym czynnikiem w realizacji wielkich zadań historycznych, które stoją obecnie przed całą ludzkością.

Za Prezydium II Międzynarodowego Zjazdu Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze:

A. Bush, B. Stevens (Anglia), H. Eisler (Austria), A. Estrella (Brazylia), W. Stojanow (Bułgaria), S. Lucky, F. A. Kypta, Dr A. Sychra, Dr J. Tomášek (Czechosłowacja), Roland de Candé (Francja), M. Flothuis, E. Rebling (Holandia), O. Danon, N. Devcic (Jugosławia), Doc. Dr Z. Lissa (Polska), Dr A: Mendelssohn (Rumunia), G. Bernand (Szwajcaria), Dr D. Bartha (Węgry), T. Chrennikow, B. Jarustowskij, J. Szaporin (ZSRR).

ANKIETA

Redakcja Kwartalnika Muzycznego, zdając sobie sprawę z doniosłego znaczenia, jakie mogą mieć wypowiedzi kompozytorów na temat ich własnej techniki kompozytorskiej, ogłasza ankietę, której zadaniem jest wyświetlenie podstawowych zagadnień z zakresu rzemiosła kompozytorskiego. Przyczyni się to nie tylko do głębszego zrozumienia dzieł nowoczesnych, ale równocześnie ułatwi zebranie materiału potrzebnego dla ustalenia nowych norm kompozytorsko-technicznych. Dotychczasowe bowiem próby w kierunku wyświetlenia i ustalenia zasad prawidłowości nowoczesnej struktury muzycznej, podejmowane ze strony kompozytorów i teoretyków, nie dały pożądanego rezultatu. To też analiza utworów nowoczesnych, jak i nauczanie nowoczesnej harmonii i kontrapunktu natrafia nadal na poważne trudności.

W celu zamknięcia wypowiedzi w ściśle ramy redakcja ustaliła pytania następujące:

1. *Jakim materiałem dźwiękowym operuje Pan w swoich kompozycjach? Jaki jest Pański stosunek do heptatoniki i dodekafonii?*
2. *Czy sam materiał dźwiękowy i jego rodzaj jest już wykładnikiem porządku tonalnego, czy też może decyduje w tym wypadku coś ponad to? Jeśli obok zasobu materiału istnieje jeszcze jakiś inny czynnik, to na czym on polega?*
3. *Czy uznaje pan jako zasadę architektoniczną strukturę okresową? Jaki jest Pański stosunek do muzyki ludowej? Jakie możliwości konstrukcyjne wypływają dla kompozycji z materiału folklorystycznego?*
4. *Jakie możliwości formo-twórcze widzi Pan w rytmice?*
5. *Czym kieruje się Pan w doborze takich a nie innych dźwięków w akordach? Na jakiej podstawie opierają się połączenia akordowe? Decyduje tu jeszcze konsonansowość i dysonansowość brzmienia, czy też może działa już inna siła? O ile zjawisko*

konsonansu i dysonansu przestało odgrywać rolę lub w ogóle istnieć, to co jest wykładnikiem przejawów energetycznych (t. zn. napięć i odprężeń)?

6. *Co jest regulatorem porządku w Pańskich konstrukcjach polifonicznych? Co Pan sądzi o t. zw. linearyźmie absolutnym?*
7. *Czy widzi Pan jakieś nowe możliwości kształtowania formalnego? Które z form dawniejszych uważa Pan za zdolne do życia — i dlaczego?*
8. *Jaką rolę spełnia instrumentacja w stosowanych przez Pana formach?*
9. *Co Pan sądzi o nowych zadaniach, jakie wyłoniły się przed twórczością muzyczną w związku z przebudową ustroju społecznego? Czy w zadaniach tych tkwią nowe możliwości techniczne i formalne?*

Redakcja, pragnąc zdobyć jak największą ilość różnorodnego materiału, reflektuje na wypowiedzi oparte wyłącznie tylko na wynikach pracy twórczej kompozytora biorącego udział w ankiecie, a nie na twórczości innych kompozytorów. Również przytoczone ewentualne przykłady nutowe winny pochodzić z dzieł danego kompozytora. Redakcja, nie chcąc zbytnio krępować uczestników ankiety, upoważnia do swobodnego, nie mniej jednak rzeczowego ustosunkowania się do pytań ankiety, przy czym nie wyklucza nawet krytyki tych pytań, którą uważa za wielce pożądaną.

Redakcja
Kwartalnika Muzycznego

Revue trimestrielle de musique

PUBLICATION

DE LA SECTION MUSICOLOGIQUE DE CONFÉDÉRATION DES COMPOSITEURS POLONAIS

Rédacteur en Chef:

Professeur Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Nr 23 JUILLET—SEPTEMBRE 1948

TABLE DE MATIÈRES

page

1. Adolf Chybiński, dr prof. (Poznań). Wacław z Szamotul
2. L'Abbé Hieronim Feicht, dr prof. suppléant (Wrocław). Les rondos de Fr. Chopin 23
.3 Konstanty Regamey, dr prof. (Lausanne). Les sources et la base de la crise dans l'art contemporaine 63
4. Józef M. Chomiński, dr (Varsovie). Les études sur K. Szymanowski. 2-de partie: Les problèmes de la construction dans les sonates pour piano 102
5. Jan Prosnak (Varsovie). Quelques moments de l'histoire des écoles de musique en Pologne. I-re partie: L'enseignement de la musique dans le période de Commission et de la Chambre d'Éducation 158

Bibliographie des écrits sur la musique pour les années 1942—1943 169

COMPTES-RENDUS

a) Livres

page

1. Ludwik Bronarski: Études sur Chopin. Vol. I—II. Lausanne 1944—46 (H. Feicht) 177
2. Paul Egert: Chopin. Potsdam 1936 (A. Z. Liebhart) . . . 182
3. L. Mazel: F. Chopin. Moscou—Leningrad 1947 (J. M. Chomiński) 185
4. W. L. Landowski: Histoire universelle de la musique moderne. Paris 1947 (J. M. Chomiński) 187
5. Vladimir Jankélewitch: Maurice Ravel. Paris 1939 (St. Jarociński) 188
6. Armand Machabey: Maurice Ravel. Paris 1947 (St. Jarociński) 189

b) Congrès

1. W. W. Assafiev, acad. (Moscou). Les directives d'évolution de la musique soviétique contemporaine. (Compte-rendu pour le Congrès des Compositeurs Soviétiques à Moscou en avril 1948) 196
2. A. Sychra, dr (Prague). La musique comme reflet et comme symbole. (Compte-rendu pour le Congrès des Compositeurs et Critiques Musicaux à Prague en mai 1948) . . . 204
3. Z. Lissa, dr prof. suppléant (Varsovie). Les fonctions sociologiques dans la musique artistique et populaire. (Compte-rendu pour le Congrès des Compositeurs et Critiques Musicaux à Prague en mai 1948) 211
4. L'Appel voté par le 2-me Congrés des Compositeurs et Critique Musicaux à Prague 223

Entquète 225

COMPTES-RENDUS

a) Livres

page

1. Ludwik Bronarski: Études sur Chopin. Vol. I—II. Lausanne 1944—46 (H. Feicht) 177
2. Paul Egert: Chopin. Potsdam 1936 (A. Z. Liebhart) . . . 182
3. L. Mazel: F. Chopin. Moscou—Leningrad 1947 (J. M. Chomiński) 185
4. W. L. Landowski: Histoire universelle de la musique moderne. Paris 1947 (J. M. Chomiński) 187
5. Vladimir Jankélewitch: Maurice Ravel. Paris 1939 (St. Jarociński) 189
6. Armand Machabey: Maurice Ravel. Paris 1947 (St. Jarociński) 189

b) Congrès

1. W. W. Assafiev, acad. (Moscou). Les directives d'évolution de la musique soviétique contemporaine. (Compte-rendu pour le Congrès des Compositeurs Soviétiques à Moscou en avril 1948) 196
2. A. Sychra, dr (Prague). La musique comme reflet et comme symbole. (Compte-rendu pour le Congrès des Compositeurs et Critiques Musicaux à Prague en mai 1948) . . . 204
3. Z. Lissa, dr prof. suppléant (Varsovie). Les fonctions sociologiques dans la musique artistique et populaire. (Compte-rendu pour le Congrès des Compositeurs et Critiques Musicaux à Prague en mai 1948) 211
4. L'Appel voté par le 2-me Congrés des Compositeurs et Critique Musicaux à Prague 223

Entquète 225